متن کی قرأت
نگراں
قاضی افضال حسین
مرتّب
صغیر افراہیم
شعبۂ اردو
علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

متن کی قرأت

(مجموعۂ مقالات سمینار منعقدہ ۲۵/۲۶/نومبر ۲۰۰۶ء)

نگراں

قاضی افضال حسین

مرتب

صغیر افراہیم

شعبۂ اردو

علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

(بسلسلۂ مطبوعات شعبۂ اُردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ)

اشاعت : ۲۰۰۷ء / ۱۴۲۸ھ

مطبع : یونیورسٹی پریس، اے. ایم. یو، علی گڑھ

کمپوزنگ : محمد شاہد عالم

ناشر : شعبۂ اُردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

ملنے کا پتا : پبلیکیشنز ڈویژن، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

MATN KI QIRAT

BY

Prof. Saghir Afraheim

Department of Urdu
Aligarh Muslim University
Aligarh-202002

•

Publications Division, A.M.U, Aligarh

........ایک متن ان متنوع تحریروں سے تشکیل پاتا ہے،
جو متعدد تہذیبوں سے برآمد کی جاتی ہیں اور باہم ایک مکالمے،
پیروڈی یا مسابقت میں داخل ہوتی ہیں لیکن ایک جائے وقوع
ایسی ہے جہاں یہ کثرت/تنوع مجتمع ہوتا ہے۔ اور یہ جائے وقوع،
مصنف نہیں ہوتا، جیسا کہ اب تک دعویٰ کیا جاتا رہا ہے بلکہ
قاری ہوتا ہے؛ قاری وہ وسعت مکانی/عرصہ ہے جس میں وہ
تمام حوالے/اقتباسات، ان کا کوئی جز ضائع ہوئے بغیر،
مرتسم/نقش ہوتے ہیں، جن سے وہ تحریر بنتی ہے۔ ایک متن کی
وحدت اس کے آغاز میں نہیں ہوتی بلکہ اس کی منزلِ مقصود میں
ہوتی ہے۔.........

Roland Barthes - Rustle of Language - P.54

قومی سمینار

''متن کی قرأت''

ترتیب

قرأت سے قبل .... صغیر افراہیم ۰۷

•

۱۔ قرأت، تعبیر، تنقید .... جناب شمس الرحمٰن فاروقی ۱۱

۲۔ نظم کی اکتشافی قرأت .... پروفیسر حامدی کاشمیری ۴۴

•

۳۔ میر کی ایک غزل کی جدید قرأت .... پروفیسر انیس اشفاق ۵۹

•

۴۔ متن کی اسلوبیاتی قرأت (اقبال کی نظم ''ایک شام'' کے حوالے سے) .... پروفیسر مرزا خلیل احمد بیگ ۶۹

۵۔ نظم کلرک کا نغمۂ محبت — ایک تجزیہ ... پروفیسر عقیل احمد صدیقی ۷۷

۶۔ نظم کی ترقی پسند قرأت .... ڈاکٹر راشد انور راشد ۸۷

۷۔ ''برق کلیسا'': ایک مطالعہ .... ڈاکٹر محمد عاصم رضوی ۹۶

●

۸۔ جدید ترقی پسند قرأت اور روشِ منتھن .... جناب اقبال مجید ۱۰۳

۹۔ نئی تنقیدی قرأت (نئی تنقید "جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں" کی عدالت میں) .... پروفیسر خورشید احمد ۱۱۱

۱۰۔ گردشِ رنگِ چمن۔ نئی تاریخیت کی ایک روشن مثال .... پروفیسر بیگ احساس ۱۲۱

●

۱۱۔ طاؤس چمن کی مینا: حسن تشکیل کا افسانہ/ تاریخ کی۔ لاتشکیل .... پروفیسر قاضی افضال حسین ۱۳۱

۱۲۔ "طاؤس چمن کی مینا" کا تجزیاتی مطالعہ:۔ ترقی پسند نقطہ نظر سے ...... ڈاکٹر سیما صغیر ۱۴۱

۱۳۔ افسانے کی ترقی پسند قرأت ("کنڈا گام" کی روشنی میں) .... جناب عابد سہیل ۱۴۷

۱۴۔ لاہور کا ایک واقعہ (حقانیت، تاریخیت اور۔ التوائے عدم یقین) .... جناب سکندر احمد ۱۵۷

۱۵۔ منٹو اور اس کا "نیا قانون" .... جناب انیس رفیع ۱۷۵

۱۶۔ سلطان مظفر کا واقعہ نویس: ایک لاتشکیلی قرأت... ڈاکٹر شافع قدوائی ۱۸۲

۱۷۔ "باغ کا دروازہ" ترقی پسند زاویۂ نگاہ سے .... پروفیسر صغیر افراہیم ۱۹۱

●

۱۸۔ شعبۂ اُردو میں "متن کی قرأت" پر دو روزہ۔ قومی سیمینار کا انعقاد .... ڈاکٹر راشد انور راشد ۱۹۹

●

قرأت سے قبل

جدید تنقید کا تقریباً ہر دبستان ''قاری اساس'' ہے۔ اب مطالعۂ متن میں خالق کے بجائے اس کے قاری کو مرکزی اہمیت حاصل ہونے لگی ہے بلکہ Stareley Fish تو اس حد تک آگے بڑھ گیا ہے کہ اُس کے نزدیک کاغذ پر لکھی گئی تحریر صرف اپنی قرأت میں ہی بامعنی بنتی ہے۔ خالق اساس یا موضوعاتی تنقید اب رفتہ رفتہ قاری کے لیے جگہ خالی کر رہی ہے اور متن کی قرأت کے حوالے سے مطالعۂ ادب کے نئے دبستان وجود میں آ رہے ہیں۔

اس امر کے اعتراف کے ساتھ کہ لفظوں کا باہم ارتباط خود بھی ایک پیچیدہ اور مشکل نظام ہے۔ قاری کا متن سے رشتہ، متن میں اکائیوں کے باہم ربط وارتباط کے ہمہ جہت تحرک کو روشن کرتا ہے، اور اکثر معنی کی اُن نئی جہات کی تشکیل ہوتی ہے، جس کا خیال خود متن کے خالق کو بھی نہ آیا ہوگا۔

مطالعۂ متن میں قرأت کے اس طریقہ کی اہمیت کے پیشِ نظر شعبۂ اُردو نے اس سال ''متن کی قرأت'' کے عنوان سے ایک سمینار منعقد کرنے کا فیصلہ کیا۔ اور نقاد کو یہ آزادی دی گئی کہ وہ ترقی پسند،

جدید، مابعد جدید یا پھر کسی بھی فکری و نظری موقف کے حوالے سے ایک منتخب فن پارے کے مفاہیم تک رسائی حاصل کرے۔

اس دو روزہ قومی سمینار کا بنیادی مقصد یہ دیکھنا تھا کہ کوئی بھی ایک متن الگ الگ قرأت کے نتیجہ میں معنی کی کتنی جہات کھولتا ہے کیوں کہ متن کی ہر سنجیدہ قرأت معنی و مفہوم میں نئی جہات کا اضافہ کر سکتی ہے۔ ہم جس نقطۂ نظر سے کسی متن کو پڑھیں گے، اسی کے مطابق مفاہیم ہماری گرفت میں آئیں گے۔ اس لیے مختلف زاویۂ ہائے نظر کے مطابق متن کو دیکھنے سے قاری کے ذہن میں کیفیت و تاثر کے کثیر الجہات زاویے بنتے ہیں اور وہ ان رنگا رنگ زاویوں کے حوالے سے متن کے تخلیقی تنوع کا عرفان حاصل کرتا ہے۔

ہم سب جانتے ہیں کہ نظری تنقید کے ساتھ عملی تنقید پر بھی بہت کام ہوا ہے لیکن حال میں متن کو بنیاد بنا کر مضامین لکھنے کی طرف نسبتاً کم توجہ دی جا رہی ہے۔ اس سمینار کا ایک مقصد یہ بھی تھا کہ متن کے حوالے سے گفتگو کا سلسلہ پھر شروع ہو۔ اس قومی سمینار میں کچھ ناقدین نے شعری تخلیقات اور کچھ نے افسانوی ادب پاروں کے بہت موثر تجزیے کیے۔ سمینار کے ہر اجلاس میں پڑھے جانے والے مضامین پر بحثیں ہوئیں (تفصیل کتاب کے آخر میں شامل ہے) اور شرکاء اس نتیجہ پر پہنچے کہ کسی تخلیق کی ایک مخصوص نقطۂ نظر سے قرأت کو اس کی حتمی یا آخری قرأت تسلیم نہیں کیا جا سکتا۔ اس سمینار میں جدیدیت کے دور میں لکھی گئی کسی

تخلیق کو ترقی پسند زاویہ سے پرکھا گیا تو بعض ترقی پسند تخلیقات کو جدید اور مابعد جدید نقطۂ نظر سے بھی پرکھنے کی کوشش کی گئی اور ہر تجزیہ نگار نے بڑی حد تک اپنے مجوزہ فریم میں ان تخلیقات کو دلچسپ اور بامعنی طریقوں سے پڑھنے میں کامیابی بھی حاصل کی۔

ان قرأتوں سے یہ نتیجہ بھی نکلتا ہے کہ غالباً کسی بھی لکھنے والے کے لیے لکھتے وقت لمحے کسی ایک نظریے کا پابند ہو کر رہنا مشکل ہے یہ الگ بات ہے کہ اس فن پارے میں اس کا کوئی ایک نظریہ زیادہ نمایاں ہو لیکن اسی تخلیق کو کسی خاصے مختلف نقطۂ نظر سے پڑھنا بھی ممکن ہے۔ مثال کے طور پر نیّر مسعود کی کہانی ''طاؤس چمن کی مینا'' کو پروفیسر قاضی افضال حسین نے مابعد جدید نقطۂ نظر سے دیکھتے ہوئے اُسے حُسن تشکیل اور تاریخ کی لاتشکیل کا افسانہ قرار دیا تو ڈاکٹر سیما صغیر نے اسی کہانی کو ترقی پسند زاویۂ نگاہ سے دیکھتے ہوئے معاشرہ کے ٹوٹ کر بکھر جانے کا المیہ بتایا۔ پروفیسر خورشید احمد نے عزیز احمد کی کہانی ''جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں'' کو نہ تو ترقی پسند، نہ جدید اور نہ ہی مابعد جدید نقطۂ نظر سے دیکھا بلکہ انھوں نے اپنے طور پر Close Reading کی اور فن پارے میں پوشیدہ مفہوم اور معنی تلاش کیے بلکہ اس کی تکنیک اور فن پر بھی دقتِ نظر کے ساتھ تبصرہ کیا۔ اکثر یہ بھی دیکھا گیا ہے کہ جب ایک ہی فن پارے کو مختلف زاویوں سے پرکھا جاتا ہے تو متن کی قرأت کا طریقہ روایتی انداز سے الگ ہو جاتا ہے۔ لکھنے والا اپنے طور پر قاری کے ردِّ عمل کو کنٹرول کرنے کی

کوشش کرسکتا ہے لیکن ہوشیار قاری اُن حربوں کا تجزیہ بھی کرلیتا ہے جن کے ذریعہ اُسے زیرِ دام لانے کی سعی کی گئی ہے۔ اس طرح قاری اپنی قرأت کی آزادی کا تحفظ کرتا ہے۔

۲۵/ اور ۲۶/ نومبر ۲۰۰۶ء کو آرٹس فیکلٹی لاؤنج میں منعقد ہونے والے اس سمینار میں جو مقالے پڑھے گئے یا وقت کی کمی کی وجہ سے جو نہ پڑھے جاسکے، وہ سب اس مجموعے میں شامل ہیں۔ بلاشبہ صدر شعبۂ اُردو، پروفیسر قاضی افضال حسین اور سمینار کو آرڈی نیٹر پروفیسر خورشید احمد کی کاوشوں کی بدولت یہ سمینار اپنے مقالات و مباحث، کلیدی و خصوصی خطبات اور صدارتی تقاریر کی وجہ سے بہت وقیع، مربوط اور منظم رہا۔ اس سمینار سے ''متن کی قرأت'' پر گفتگو کی نئی راہیں کھلی ہیں اور یہی اس سمینار کا بنیادی مقصد بھی تھا۔

صغیر افراہیم
پروفیسر شعبۂ اُردو،
علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

شمس الرحمن فاروقی

قرأت، تعبیر، تنقید

قرأت اور تنقیدی قرأت

ہم ادب کے عام قاری ہوں یا تنقیدی قاری ہوں، دونوں ہی حیثیتوں میں ہم فن پارے کے بارے میں یہی کہتے ہیں کہ ہر فن پارہ تعبیر کا تقاضا کرتا ہے۔ لیکن ہمارا یہ کہنا کافی نہیں۔ اس قول، یا اس دعوے کے ساتھ یہ بھی کہنا، یا یہ دعویٰ بھی کرنا، ضروری ہے کہ قاری یا تنقیدی قاری کی حیثیت میں عموماً ہم اس مفروضے پر عمل کرتے ہیں کہ معنی کے اعتبار سے کوئی فن پارہ دو حال سے خالی نہ ہوگا:

(۱) فن پارے کے معنی صرف وہی نہیں جو پہلی قرأت پر ہماری سمجھ میں آئے تھے۔ یا

(۲) فن پارے میں اتنے ہی معنی نہیں جتنے پہلی قرأت پر ہمیں نظر آئے تھے۔

اس کا مطلب یہ ہے کہ جب ہم کسی تحریر کے بارے میں گمان کر لیتے ہیں کہ وہ فن پارہ ہے، تو ہم یہ بھی گمان کر لیتے ہیں کہ اس کے معنی کے بارے میں اختلاف ہوسکتا ہے۔ اور یہ اختلاف صرف دو پڑھنے والوں کے درمیان نہیں، بلکہ خود ہمارے اندر بھی ہوسکتا ہے۔ یعنی ممکن ہے ہم کسی وقت کسی فن پارے کے کچھ معنی بیان کریں اور دوسرے وقت ہم خود اسی فن پارے کے معنی کچھ اور بیان کریں۔ پہلی صورت کی مشہور مثال فیض کی نظم ''صبح آزادی'' ہے۔ جب یہ نظم شائع ہوئی تو عام پڑھنے والوں کا گمان اس کے بارے میں یہ تھا کہ یہ بہت اچھی نظم ہے کیونکہ اس نظم میں ہمیں متنبہ کیا گیا ہے کہ ہمیں سیاسی آزادی تو مل گئی لیکن اصل آزادی ابھی ملنا باقی ہے۔ یہ بھی خیال کیا گیا ہے کہ اس نظم میں ایک معنی اور بھی ہیں، اور وہ یہ کہ نظم اس تشدد اور غارت اور ظلم اور

بہیمیت کی طرف بھی اشارہ کرتی ہے جس کا بازار آزادی کے وقت سارے برصغیر میں گرم ہوا۔ لیکن اس عام تاثر کے برخلاف سردار جعفری نے اس نظم کو ناکام ٹھہرایا۔ انھوں نے کہا کہ نظم میں جو باتیں کہی گئی ہیں انھیں تو کوئی بھی شخص کہہ سکتا تھا، وہ مسلم لیگی ہو یا ہندو مہا سبھائی یا کوئی اور۔ یعنی سردار جعفری کے خیال میں نظم اس لیے ناکام تھی کہ اس میں مارکسی فکر نہ تھی۔ یعنی شاعر نے اس باب میں براہ راست کچھ نہ کہا تھا کہ کمیونسٹ انقلاب ابھی واقع نہیں ہوا ہے۔ اور انقلاب پر جو کہا بھی گیا تھا وہ بس اتنا تھا کہ ع چلے چلو کہ وہ منزل ابھی نہیں آئی۔ لہٰذا یہ نظم سیاسی طور پر غیر پختہ تھی۔ اور نظم چونکہ سیاسی طور پر غیر پختہ تھی لہٰذا وہ شاعری کے طور پر بھی ناکام تھی۔

کسی فن پارے کے معنی کسی شخص کے لیے کبھی کچھ ہو سکتے ہیں اور کبھی کچھ، یہ دوسری صورت ہے جو فن پارے کی قرأت یا اس پر تنقیدی اظہارِ خیال کے دوران عموماً پیش آتی رہتی ہے۔ فانی کا مشہور شعر ہے۔

آنسو تھے سو خشک ہوئے جی ہے کہ امڈا آتا ہے
دل پہ گھٹا سی چھائی ہے کھلتی ہے نہ برستی ہے

اس شعر کے بارے میں رشید احمد صدیقی نے لکھا ہے کہ اس کے معنی تب میری سمجھ میں آئے جب میں اپنی بیٹی کے غم میں نڈھال تھا۔ ظاہر ہے کہ رشید صاحب کا مطلب یہ نہ تھا کہ اس واقعے کے پہلے انھیں اس شعر کا مطلب معلوم ہی نہ تھا۔ وہ یہ کہہ رہے تھے کہ اس شعر میں جس جذباتی کیفیت اور روحانی کرب کا ذکر ہے اسے سمجھنے کے لیے انسان کے پاس دردمند اور زخمی دل ہونا ضروری ہے۔ خیر، یہ تو جذباتی ردِّ عمل کی بات ہوئی، لیکن رومن یاکبسن (Roman Jacobson) نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ڈبلیو. بی. ییٹس (W. B. Yeats) کی نظم The Sorrows of Love کو میں مدتوں سے پڑھتا رہا ہوں اور میرا خیال تھا کہ میں نے اسے پوری طرح سمجھ لیا ہے۔ لیکن ایک دن جب میں ٹرین میں بیٹھا ہوا کہیں جا رہا تھا تو اچانک میرے ذہن میں

اس نظم کے معنی کا ایک نیا پہلو کوند گیا۔ میرا خیال ہے یا کبسن کا سا تجربہ ہم سب کو کبھی کبھی ہوتا ہوگا۔ میں اپنا ایک تجربہ ابھی تھوڑی دیر میں بیان کروں گا۔

جب ہم معبر یا نقاد کی حیثیت سے کسی فن پارے کے معنی کو بیان کرنے بیٹھتے ہیں تو یہ عمل بھی دو حال سے خلی نہیں ہوتا۔ یعنی فن پارے کے معنی پر کلام کرتے وقت ہم شعوری یا غیر شعوری طور پر دو میں ایک مفروضے پر عمل کرتے ہیں۔

۱۔ فن پارے کے جو معنی ہم بیان کررہے ہیں وہی معنی منشائے مصنّف میں تھے۔ یعنی ہمارے بتائے ہوئے معنی کے صحیح پن (Validity) کی ضمانت خود مصنّف سے ہمیں حاصل ہے۔ یا

۲۔ ہمارا مفروضہ یہ ہوتا ہے کہ ہمیں منشائے مصنّف سے کوئی غرض نہیں۔ جو معنی ہم بیان کررہے ہیں وہی معنی فن پارے میں ہیں خواہ منشائے مصنّف ان کے خلاف ہی کیوں نہ ہو۔

ملحوظ رہے کہ کبھی کبھی یہ بھی ہوتا ہے کہ ہمارے معنی اور مصنّف کے بتائے ہوئے معنی میں مطابقت ہوتی ہے، یا جو متعدد معنی ہم کو بتائے گئے ہیں ان میں ایک، یا چند معنی مصنّف نے بھی بیان کیے تھے۔ لیکن دوسرے مفروضے کی روشنی میں یہ بات ہمارے لیے محض اتفاقی بات ٹھہرتی ہے اور اس سے ہمارے اس اصول پر کوئی اثر نہیں پڑتا کہ جو معنی ہم بیان کررہے ہیں در حقیقت وہی معنی فن پارے میں ہیں۔

قرأت اور نظریہ قرأت

اوپر جو کچھ کہا گیا ہے وہ ادب کی قرأت، بلکہ ادب کی تنقید یا تنقیدی قرأت کی بُنیادی صورت حال پیش کرتا ہے۔ اس صورت حال میں بہت سے مسائل اور سوالات مضمر یا زیر زمیں ہیں۔ میں انھیں درج کیے دیتا ہوں لیکن اس وضاحت اور اس شرط کے ساتھ کے اوپر بیان کردہ صورت حال یہ بھی فرض کرتی ہے کہ ہمیں حسب ذیل مسائل اور سوالوں کے جواب معلوم ہیں:

۱۔ ''فن پارہ'' کسے کہتے ہیں؟ یعنی ہم کس طرح متعین کرتے ہیں کہ فلاں تحریر فن پارہ ہے اور فلاں تحریر فن پارہ نہیں ہے؟

۲۔ اگر فن پارہ کوئی چیز ہے تو پھر فن پاروں کے بارے میں ''بہت اچھا''، ''اچھا''، ''کم اچھا''، اور ''خراب'' کا حکم لگ سکتا ہوگا۔

۳۔ یا شاید ایسا نہیں ہے، کیونکہ ''اچھا'' ہونا شاید فن پارہ ہونے کی شرط ہے۔ یعنی اگر فن پارہ ہے تو اچھا ہی ہوگا۔

۴۔ ''قرأت'' کے معنی ہیں کہ ''قاری'' بھی کوئی شے ہے۔ کسی فن پارے کا ''قاری'' اسے کہیں گے جو اس زبان سے بخوبی واقف ہو جس زبان میں وہ فن پارہ لکھا گیا ہے۔

۶۔ ''زبان'' سے ہم وہی مراد لیتے ہیں جو ہم چاہتے ہیں۔ مثلاً جن اُصولوں یا جن رسومیات یا جن تہذیبی تصوّرات اور شعریات کی رو سے کوئی فن پارہ بامعنی بنتا ہے، انھیں فن پارے کی ''زبان'' میں شمار کریں یا نہ کریں، یا شمار کریں تو کس حد تک، یہ فیصلہ ہم کرتے ہیں۔

۷۔ ''معنی'' سے مراد یہ ہے کہ کسی فن پارے کو پڑھ کر جو کچھ ہمیں حاصل ہو سکتا ہے وہ اس فن پارے کے معنی ہیں۔

۸۔ لیکن اس کا مطلب شاید یہ نہیں ہے کہ ہم کسی فن پارے کے معنی غلط سمجھیں اور دعویٰ کریں کہ یہی اس کے معنی ہیں۔

۹۔ یعنی معنی کے لیے بھی شاید یہی شرط ہے کہ کسی فن پارے کے معنی کی حد تک معنی وہی کلام ہے جو ''صحیح'' ہو۔ جو صحیح نہیں وہ معنی نہیں۔ اور یہ فیصلہ ہم کریں گے کہ کوئی معنی ''صحیح'' ہیں کہ نہیں۔

۱۰۔ ''ہم'' بڑی باریک اصطلاح ہے۔ لیکن ہر قاری خود کو ''ہم'' کا مصداق سمجھتا ہے۔

ملحوظ رہے کہ جو کچھ میں نے اوپر کہا ہے اس میں تنقیدی نظریہ سازی بالکل نہیں ہے۔ اور نہ ہی یہ نکات کسی پہلے سے موجود تنقیدی نظریے کی تفصیل بتانے کی کوشش ہیں۔ اوپر درج کردہ نکات صرف اس صورت حال کو وضاحت سے بیان کرتے ہیں جو ان چار مفروضوں میں مضمر تھی جو میں نے شروع میں درج کئے تھے۔ لیکن ایک بات جو اس تفصیل سے برآمد ہوتی ہے وہ یہ کہ اسے آپ شاید ایک طرح کا ''نظریۂ قرأت'' کہہ سکتے ہیں۔ اور میرا خیال ہے کہ اسی نظریے کی رو سے ہم سب اپنے اپنے طور پر فیصلہ کرتے ہیں کہ ''فن پارہ'' کسے کہتے ہیں۔ پھر ہم لوگ اپنے اپنے طور پر فن پارے کے معنی بیان کرتے ہیں اور اکثر ایسا ہوتا ہے کہ ہم صرف معنی ہی نہیں بتاتے، بلکہ ہم فن پارے (یا جس چیز کو ہم فن پارہ کہہ رہے ہیں)، اس پر اظہارِ خیال بھی کرتے ہیں۔ کبھی کبھی یہ اظہارِ خیال ہمیں فن پارے سے، اور خود اپنے سے دور لے جاتا ہے۔ پھر لوگوں کو شکایت پیدا ہوتی ہے، وہ پوچھتے ہیں کہ کیا تنقید اسی کو کہتے ہیں؟ یا، کیا کسی فن پارے کے معنی یوں بیان کئے جاتے ہیں؟ جب یہ شکایت بہت زور پکڑ لیتی ہے تو پھر ہم میں سے کوئی اٹھتا ہے اور ''تنقید'' کی ایک اور کتاب لکھ دیتا ہے۔ یا طالب علموں کو مطمئن کرنے (یا خاموش کرنے) کے لیے ایک اور سیمینار یا لیکچر منعقد کر دیا جاتا ہے۔

تو کیا اس کا مطلب ہم یہ سمجھیں کہ قرأت کے عمل میں کوئی تنقیدی نظریہ شامل ہوتا ہی نہیں؟ ظاہر ہے کہ ہم یہ نہیں کہہ سکتے، تنقیدی نظریہ تو ہر قرأت میں شامل ہوتا ہے۔ کوئی فن پارہ غزل ہے کہ نہیں، یہ فیصلہ بھی ہم کسی تنقیدی نظریے کی روشنی میں کرتے ہیں۔ اور کسی فن پارے سے کوئی توقع وابستہ کرنا بھی تنقیدی نظریے ہی کی روشنی میں ممکن ہے۔ ہم توقع کرتے ہیں کہ افسانے میں کردار کے جنسی جذبات و محسوسات پر روشنی ڈالی جائے گی۔ یہ توقع ہم ایک تنقیدی نظریے کے سبب سے کرتے ہیں جس کی رو سے کرداروں کی داخلی زندگی اور جذباتی کوائف بیان کرنا فکشن کے لیے ضروری ہے۔

اور اسی توقع کی روشنی میں ہم کہتے ہیں کہ انتظار حسین اور قرۃ العین حیدر کے افسانوں میں عورت کی تصویر کشی اطمینان بخش نہیں ہے کیونکہ وہ ہمیں اپنی عورت کرداروں کے جنسی خیالات، محسوسات، جذبات، کامیابیوں، ناکامیوں، وغیرہ کے بارے میں کوئی اندر کی بات نہیں کہتے، صرف سرسری اور سطحی، یا ظاہری بیان پر مبنی اشارے کرتے ہیں۔

پڑھنے کا فیصلہ کرنا اور فن پارے سے کچھ تقاضے کرنا اپنے آپ میں ایسا عمل ہے جو کسی تنقیدی نظریے کی روشنی میں انجام پاتا ہے۔ مشکل صرف یہ ہے کہ جب ہم فن پارے کو پڑھنے کے بعد اس پر اظہارِ خیال شروع کرتے ہیں تو تنقیدی نظریے یا نظریات سے بہت زیادہ اور بہت مختلف تصورات اور تعصبات بھی ہمارے کلام میں در آتے ہیں۔ اکثر یہ عمل ہماری بے خبری میں وقوع پذیر ہوتا ہے، اور اکثر یہ ہوتا ہے کہ ہم باطنی طور پر شکست مان کر فن پارے کے بارے میں تجزیاتی اظہارِ خیال ترک کر کے فن پارے کے بارے میں محض گفتگو شروع کر دیتے ہیں۔ دونوں حالات میں نتیجے کے طور پر جو تحریر وجود میں آتی ہے اسے مزے دار بکواس یا معلومات آگیں بات چیت کے سوا کچھ نہیں کہا جا سکتا۔

تعبیر اور تنقید: وجودیاتی اور علمیاتی بیانات

تنقید کے نام سے جو تحریریں عموماً سامنے آتی ہیں انھیں پڑھ کر اُلجھن یا مایوسی کا احساس زیادہ تر اسی وجہ سے ہوتا ہے کہ تنقیدی تحریر میں تنقیدی نظریہ بہت کم دکھائی دیتا ہے۔ بلکہ یوں کہیں کہ ہم ان تحریروں میں نظریے کی بہت ہی ابتدائی شکل، اور پھر بہت سے کچے پکے نظریات کے ملغوبے سے دو چار ہوتے ہیں۔ لہٰذا پوچھنے والے یہ پوچھنے میں حق بجانب ہیں کہ جب آپ کسی تنقیدی نظریے کی روشنی میں کسی فن پارے کے معنی بیان کرتے ہیں یا اس پر تنقید لکھتے ہیں تو آپ کیا کرتے ہیں؟ یعنی آپ اپنے نظریے کو عمل میں لاتے ہوئے تنقید لکھتے ہیں تو وہ تنقید کس طرح رونما ہوتی ہے؟ ملحوظ

رہے کہ کسی فن پارے کے معنی بیان کرنا اور اس پر تنقید کرنا ایک ہی کارگذاری کے دو پہلو ہیں۔ معنی بتائے اور سمجھائے بغیر تنقید نہیں ہوسکتی اور تنقید کئے بغیر آپ معنی بیان نہیں کر سکتے۔ ''تعبیر'' سے مراد ہے، کسی فن پارے کے معنی بیان کرنا، اور تنقید سے مراد ہے، (۱) کسی فن پارے کی خوبیاں یا کمزوریاں بیان کرنا، یعنی اس کی فنی قدر کا مرتبہ مقرر کرنا، اور (۲) فن پاروں کے بارے میں ایسے بیانات وضع کرنا جن کا عمومی اطلاق ان فن پاروں پر ہو سکے جو ایک ہی نوعیت کے ہیں یا ایک ہی صنف سے تعلق رکھتے ہیں۔ در اصل تنقید اور تعبیر باہم اُلجھے ہوئے دھاگے ہیں اور ان کا آپس میں اُلجھا ہوا ہونا بعض اوقات مشکل پیدا کرتا ہے۔

تعبیری اقوال یا فقرے دو طرح کے ہو سکتے ہیں۔ یعنی جن بیانات کو تعبیری کہا جاتا ہے وہ دو طرح کے ہو سکتے ہیں۔ ایک کو ہم اپنی سہولت کی خاطر ادبی یا وجودیاتی (Ontological Statements) اور دوسری طرح کے بیانات کو فلسفیانہ یا علمیاتی یعنی Epistemological Statements کہہ سکتے ہیں۔ آسانی کی خاطر ہم کہہ سکتے ہیں کہ ادبی/ وجودیاتی اقوال کا سروکار فن پارے کے فنی پہلوؤں کی طرف ہوتا ہے اور ان اقوال سے جو نتیجہ نکلتا ہے وہ فن پارے کے ان معنی کو محیط ہوتا ہے جن تک ہم فنی تجزیے کی روشنی میں پہنچ سکتے ہیں۔ اور علمیاتی اقوال کا سروکار فن پارے کے فلسفیانہ، سماجی اور عقلی پہلوؤں سے ہوتا ہے۔ ان اقوال سے جو نتیجے برآمد ہوتے ہیں وہ فن پارے کے ان معنی کو محیط ہوتے ہیں جن تک ہم فن پارے کے فلسفیانہ وغیرہ تجزیے کی روشنی میں پہنچ سکتے ہیں۔ ادبی/ وجودیاتی قول سرف اس فن پارے پر صادق آئے گا جس کے بارے میں وہ وضع کیا گیا تھا۔ لیکن فلسفیانہ/ علمیاتی قول بہت سے فن پاروں پر صادق آ سکتا ہے۔ مؤخر الذکر (یعنی علمیاتی بیان) کی اس صفت یا خوبی (یعنی اس کے عمومی پن) کی بنا پر ہم اسے بھی عموماً تنقید کے زمرے میں رکھ دیتے ہیں۔

اس طرح فن پارے کی تعبیر کے لیے صرف دو طریق کار ہیں۔

۱۔ فن پارے کے طرز وجود کا مطالعہ، یعنی فن پارے کی ادبی اور فنی حیثیت کی روشنی میں اس کے معنی کا تعین۔

۲۔ فن پارے کے علمیاتی مافیہ کا مطالعہ، یعنی فن پارے کی فلسفیانہ، سیاسی وغیرہ حیثیت کی روشنی میں اس کے معنی کا تعین۔

ہر چند کہ فن پارے کے بارے میں ادبی/ وجودیاتی اقوال اور فلسفیانہ/ علمیاتی اقوال کی نوعیتیں مختلف ہیں، لیکن ان کے باہم دگر آویختہ ہونے کے باعث کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ ایک طرح کا بیان بہت جلد دوسری طرح کے بیان کے منطقے میں جا نکلتا ہے اور کبھی کبھی دونوں مل کر کسی ایک تیسرے ہی منطقے میں جا نکلتے ہیں۔ مثلاً میر کا شعر ہے۔ (دیوان اوّل)

وہاں وہ تو گھر سے اپنے پی کر شراب نکلا
یاں شرم سے عرق میں ڈوب آفتاب نکلا

اب اس شعر کے بارے میں مندرجہ ذیل بیانات ملاحظہ ہوں:

(۱) صبح کو سورج کا رنگ فطری طور پر سرخی مائل نارنجی ہوتا ہے لیکن صبح کا سورج کچھ جھلملاتا ہوا اور کچھ لرزتا ہوا سا بھی محسوس ہوتا ہے جیسے وہ پانی میں ہو۔ معشوق کے چہرے کو سورج سے تشبیہ دیتے ہیں۔ ان دونوں باتوں سے فائدہ اُٹھاتے ہوئے اس شعر میں یہ کہا گیا ہے کہ معشوق نے صبح کو شراب پی تو اس کا چہرہ برافروختہ ہو گیا۔ پھر معشوق گھر سے باہر نکلا تو دیکھنے والوں (والے) کو ایسا لگا کہ سورج کا کچھ جھلملاتا ہوا سا اور لرزتا ہوا سا ہونا شرم کے باعث ہے۔ یعنی ایسا لگا کہ سورج کے چہرے کی بھڑکتی ہوئی چمک شرمندگی کے پسینے کے باعث جھلملاہٹ اور لرزش اور سرخی میں تبدیل ہو گئی ہے۔ اس تعبیر کی رو سے سورج کا شرمندہ ہونا واقعی نہیں ہے، بلکہ دیکھنے والوں

(والے) کے عندیے میں ہے۔ حقیقت جو کچھ بھی ہو لیکن جو کوئی بھی معشوق کو دیکھ کر سورج کو دیکھتا ہے وہ یہی سمجھتا ہے کہ سورج کو شرم آ گئی ہے اور وہ پسینے پسینے ہو رہا ہے۔ اور یہ واقعہ صرف آج کے دن کا ہے، یعنی آج صبح کو ایسا ہوا۔

(۲) صبح کو سورج کا رنگ فطری طور پر سرخی مائل نارنجی ہوتا ہے لیکن صبح کا سورج کچھ جھلملاتا اور کچھ لرزتا ہوا سا بھی محسوس ہوتا ہے جیسے وہ پانی میں ہو۔ معشوق کے چہرے کو سورج سے تشبیہ دیتے ہیں۔ ان باتوں سے فائدہ اُٹھاتے ہوئے اس شعر میں یہ کہا گیا ہے کہ جب معشوق شراب پی کر برافروختہ چہرہ لیے باہر نکلا تو اس کے حسن کو دیکھ کر سورج شرم سے عرق آلود ہو گیا اور وہ کچھ سرخی مائل جھلملاتا اور کچھ لرزتا سا نظر آنے لگا۔ یعنی صبح کے سورج کی لالی اور اس کی روشنی میں لرزش اور جھلملاہٹ فطری نہیں ہے بلکہ شرم کے پسینے کی وجہ سے ہے۔ اور شرم اسے اس لیے آئی کہ معشوق اس سے حسین تر ہے۔ یعنی اس بیان کی رو سے یہ واقعہ ہر روز پیش آتا ہے اور صورت حال یہ نہیں ہے کہ "گویا سورج شرم سے عرق آلود ہے۔" بلکہ یہ ہے کہ "سورج بے شک اور فی الحقیقت شرم سے عرق آلود ہے۔"

ظاہر ہے کہ شعر زیر بحث کے بارے مین یہ دونوں بیانات وجودیاتی نوعیت کے ہیں۔ یعنی ان میں جو باتیں کہی گئی ہیں وہ ہمیں بتاتی ہیں کہ شعر کن باتوں پر قائم کیا گیا ہے۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ وہ باتیں صرف اس شعر سے متعلق ہیں۔ یہ بیانات کسی اور شعر کے بارے میں نہیں ہو سکتے، چاہے ان میں بھی معشوق کے چہرے کو سورج سے تشبیہ کیوں نہ دی گئی ہو۔

(۳) شعر میں زمان اور فعل دونوں کی نسبت سے کئی طرح کے توازن قائم کئے گئے ہیں۔ ایک طرح سے دیکھئے تو دونوں مصرعوں میں الگ الگ صورت حال نظر آتی ہے۔ یعنی ایک طرف تو یہ ممکن ہے کہ سورج اپنے آپ ہی شرمندہ ہو رہا ہو کہ آج پھر معشوق کے برافروختہ چہرے کا سامنا ہوگا۔ دوسری طرح سے دیکھئے تو مصرع ثانی میں

جو ہو رہا ہے وہ اس فعل کا نتیجہ ہے جو مصرع اوّل میں سرزد ہوا۔ افعال میں توازن یہ ہے کہ معشوق تو شراب میں ڈوبا، اور سورج عرق میں غرق ہوا۔ دوسرا توازن یہ ہے کہ سورج پہلے ڈوبا (عرق میں)، پھر نکلا (افق پر)۔ تیسرا توازن یہ ہے کہ دونوں مصرعوں میں ''نکلا'' کے الگ الگ معنی ہیں۔ معشوق نکلا، یعنی باہر آیا اور سورج نکلا، یعنی طلوع ہوا۔

اوپر جو کچھ کہا گیا ہے اس کا بھی فوری تعلق اس سوال سے ہے کہ شعر میں کیا ہو رہا ہے؟ یہ بات بھی واضح ہے کہ جو کہا گیا ہے اس کا اطلاق صرف اسی شعر پر ہو سکتا ہے اور اس سے کوئی عمومی نتیجہ نہیں نکالا جا سکتا۔ لیکن اب کچھ مزید اقوال دیکھئے:

(۴) اس شعر میں جس معشوق کا ذکر کیا گیا ہے وہ شراب پینے والا امرد ہے، بلکہ یوں کہیں کہ وہ امرد ہے اور شراب بھی پیتا ہے۔ اور چونکہ وہ امرد ہے لہٰذا اس شعر کا متکلم (اگر متکلم کو عاشق فرض کیا جائے) کوئی عورت نہیں ہے۔

(۵) وہ صرف امرد ہی نہیں، بازاری شخص ہے، یا بازاروں میں پھرنے والا فرد ہے، لہٰذا ممکن ہے وہ امرد نہ ہو زن بازاری ہو۔ اس صورت میں بھی متکلم (عاشق) عورت نہیں ہو سکتا۔

ہم دیکھ سکتے ہیں کہ اقوال نمبر ۴ اور ۵ کی کیفیت شروع کے تینوں بیانوں سے بالکل مختلف ہے، حالانکہ یہ بھی تعبیری بیانات ہی ہیں۔ ہم یہ بھی دیکھ سکتے ہیں کہ نمبر ۴ اور ۵ کی کیفیت یہ ہے کہ شعر میں جو لسانی اور بیانیہ صورت حال مذکور کی گئی تھی، نمبر ۴ اور ۵ میں اس صورت حال سے کچھ نتیجے نکالے گئے ہیں جن کا شعر کے معنی سے تعلق تو ہے، لیکن یہ نتیجے ہمیں اس بات کے بارے میں کچھ اطلاع نہیں دیتے کہ شعر کن بُنیادوں پر قائم کیا گیا ہے۔ یعنی معشوق کا اوباش ہونا، یا امرد ہونا، یا دونوں ہونا، یا زن بازاری ہونا، یا ان میں سے کچھ بھی نہ ہونا، ان باتوں سے شعر پر کوئی فرق نہیں پڑتا۔ معشوق کوئی بھی ہو، شعر کا مقدمہ اپنی جگہ قائم رہتا ہے کہ معشوق کی خوبصورتی کے سامنے سورج ماند پڑ جاتا ہے اور معشوق کے سامنے باہر نکلتے اسے شرم آنے لگتی ہے۔

نمبر ۴ اور ۵ سے ہمیں کچھ معلومات، یا یوں کہیں کہ کچھ علم حاصل ہوتا ہے جس کی روشنی میں ہم شعر زیر بحث کی طرح کے دوسرے فن پارے کی روشنی میں ایسے نتیجے نکالیں جو بظاہر درست ہوں، یا واقعی دُرست ہوں، لیکن عمومی ہوں اور جن کا براہ راست تعلق فن پارے کے وجود سے نہ ہو (یعنی جن کے بغیر بھی فن پارہ بطور فن پارہ قائم ہو سکتا ہو) تو، ایسے نتائج اور ان سے متعلق بحث کو تنقید کے زمرے میں رکھا جانا بہتر ہوگا۔ مزید دیکھئے:

(۶) معشوق کے امرد یا زن بازاری ہونے کی وجہ یہ ہے کہ یہ شعر جس زمانے اور جس سماج کی پیداوار ہے اس زمانے میں عورتیں پردے میں رہتی تھیں لہٰذا عشق کرنے کے لیے صرف امرد اور زنان بازاری ہی نصیب تھیں۔ شعر زیر بحث میں معشوق کا شرابی ہونا اور بازاروں میں کھلے بندوں پھرنا اس کے زن بازاری ہونے پر دال ہے اور اس کے بارے میں مذکر کے صیغے کا استعمال کر کے شاعر نے ظاہر کر دیا ہے کہ یہ بھی امکان ہے کہ معشوق زن بازاری نہیں بلکہ اوباش قسم کا امرد ہے۔

یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ مندرجہ بالا کلام میں ہم تعبیر کی حد سے باہر نکلتے اور تنقید کی مملکت میں داخل ہوتے نظر آتے ہیں۔ بلکہ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ اب ہم تعبیر کو خیر باد کہہ چکے ہیں اور تنقید لکھ رہے ہیں۔ اور سچ تو یہ ہے کہ ہم ادبی تنقید بھی نہیں، سماجی تنقید لکھ رہے ہیں۔ یعنی یہاں جو کچھ کہا جا رہا ہے وہ بظاہر تو شعر فہمی میں ہماری امداد کے لیے ہے، لیکن در حقیقت شعر سے اس کا کوئی بُنیادی یا سچا تعلق نہیں۔ اس بات سے فی الحال ہم کوئی غرض نہ رکھیں گے کہ قول نمبر چھ میں تاریخی یا/ اور ادبی سچّائی ہے کہ نہیں۔ اغلب ہے کہ بالکل نہیں ہے، لیکن اس وقت یہ معاملہ ہماری بحث سے خارج ہے۔ اس وقت اتنا کہنا کافی ہے کہ تعبیر اور تنقید کے نام پر ہمیں بہت سی غیر تنقیدی باتیں سُننی اور کہنی پڑتی ہیں۔ یہ تمام تنقید کا، اور بالخصوص اُردو تنقید کا المیہ ہے۔

(۷) معشوق کا زن بازاری/ امرد/ شرابی/ اوباش ہونا ہماری شاعری کی اخلاقیات پر بدنما دھبّہ ہے۔ ایسے ہی اشعار کی بنا پر ہماری شاعری بدنام ہے، اور ایسے

ہی اشعار کی بنا پر لوگوں کو یہ کہنے کا موقع ملتا ہے کہ اُردو شاعری کے معاملات طوائفوں کے معاملات سے آلودہ ہیں۔

ہم اس بحث کو یہاں نہ اُٹھائیں گے کہ بیان نمبر ے میں کچھ سچائی ہے کہ نہیں، فی الحال اتنا کہنا کافی بلکہ ضروری ہے کہ بیان نمبر ے میں ہم تعبیر کے دائرے سے بالکل باہر نکل گئے ہیں اور سستے قسم کے معلّم اخلاق کے روپ میں جلوہ گر ہیں۔ لیکن لطف یہ ہے کہ ہمارا یہ بیان بھی تنقیدی قول کہلاتا ہے، یا تنقیدی قول کہلائے گا۔ اور لطف یہ بھی ہے کہ نمبر ے پوری طرح سے عمومی بیان ہے۔ لہٰذا اس کا اطلاق شعر زیر بحث کی طرح کے اور بھی فن پاروں پر ہوسکتا ہے۔

اوپر جو کچھ کہا گیا ہے اس کی روشنی میں حسب ذیل باتیں کہی جاسکتی ہیں:

وہ تعبیری فقرے جو کسی فن پارے کے طرز وجود کے بارے میں ہمیں کچھ بتاتے ہیں یعنی ہمیں یہ بتاتے ہیں کہ یہ فن پارہ کن بُنیادوں اور کن اصولوں پر قائم ہے، انھیں ہم ادبی یا وجودیاتی بیانات کہیں گے۔ کچھ تعبیری اقوال ایسے ہیں جن میں فن پارے کی تعبیر تو ہوتی ہے، لیکن پھر اس تعبیر کی روشنی میں کچھ عمومی نتائج نکالے جاتے ہیں۔ ایسے اقوال کو ہم فلسفیانہ یا علمیاتی کہیں گے۔ اس قسم کے اقوال میں وہ کیفیت زیادہ ہوتی ہے جسے تنقید کہا جاتا ہے کیونکہ وہ زیادہ تر عمومی انداز کے ہوتے ہیں۔ عمومی نتائج اپنی فطرت ہی کے اعتبار سے ایسے ہوتے ہیں کہ انھیں فن پارے کی فنی حیثیت سے سروکار بہت کم ہوتا ہے۔ ایک آخری بات یہ ہے کہ عمومی نتائج نکالنے کی گنجائش ان فن پاروں میں زیادہ ہوتی ہے جن میں بیانیہ کا عنصر معتدبہ ہو، یا غالب ہو۔

ہم کہہ سکتے ہیں کہ فن پارے کے بارے میں کچھ تعبیری تحریریں ایسی ہوں گی جو فن پارے کی ادبی یعنی وجودی حیثیت کے بارے میں اظہارِ خیال پر زیادہ تر مبنی ہوں گی۔ اور کچھ تعبیری تحریریں ایسی ہوں گی جن میں فن پارے کی فلسفیانہ یعنی علمیاتی حیثیت پر زیادہ کلام کیا گیا ہوگا۔ اگر ہم اپنی پہلی مچال کو دھیان میں لائیں تو ہم دیکھ سکیں

کہ فیض کی نظم ''صبح آزادی'' کے بارے میں سردار جعفری کے اقوال کی نوعیت علمیاتی ہے۔ اس بات کی شکایت کے بعد کہ فیض نے اس نظم میں ''استعاروں کے پردے'' ڈال دیے ہیں، نظم کا آخری مصرع نقل کر کے سردار جعفری نے لکھا:

''یہ بات تو مسلم لیگی لیڈر بھی کہہ سکتے ہیں... ڈاکٹر ساورکر اور گاڈسے بھی یہی کہتے ہیں کہ وہ انتظار تھا جس کا وہ یہ سحر تو نہیں، کیونکہ اکھنڈ ہندوستان نہیں ملا جسے وہ بھارت ورش اور آریہ ورت بنانے والے تھے ... پوری نظم میں اس کا کہیں پتہ نہیں چلتا کہ سحر سے مراد عوامی آزادی کی سحر ہے اور منزل سے مراد عوامی انقلاب کی منزل... [نظم میں] سب کچھ ہے لیکن نہیں ہے تو عوامی انقلاب اور عوامی آزادی، غلامی کا درد اور اس درد کا مداوا۔ ایسی نظم تو ایک غیر ترقی پسند شاعر بھی کہہ سکتا ہے۔''

خلیل الرحمن اعظمی نے صحیح لکھا ہے کہ سردار جعفری کے یہ اقوال ''شعر و ادب پر ترقی پسند اصولوں کے میکانکی اطلاق کا ایسا نادر اور حیرت انگیز نمونہ ہیں جس کی مثال اُردو تنقید کے سرمائے میں نہیں ملتی۔'' لیکن یہ معاملہ صرف ترقی پسند تنقیدی اصولوں کے میکانکی اطلاق کا نہیں ہے۔ اصل معاملہ یہ ہے کہ فن پارے کے بارے میں علمیاتی بیانات مرتب کرنے میں مزہ تو بہت آتا ہے لیکن جیسا کہ ہم اوپر میر کے شعر کے حوالے سے دیکھ چکے ہیں، ایسے حالات میں یہ خطرہ بھی ہمیشہ لاحق رہتا ہے کہ ہم تعبیر کے میدان سے نکل کر تنقید کے دائرے میں داخل ہوں گے اور پھر وہاں سے جست لگا کر سماجی اور سیاسی فلسفہ طرازی کی بھول بھلیاں میں گم ہو جائیں۔

میر کا مشہور شعر ہے۔

اے آہوان کعبہ نہ اینڈ و حرم کے گرد
کھاؤ کسی کی تیغ کسی کے شکار ہو

(دیوان چہارم)

اس شعر کی تعبیر میں وجودیاتی اقوال بروے کار لائے جائیں تو کہا جائے گا کہ آہوان کعبہ سے مراد وہ لوگ ہیں جو محفوظ زندگی گذارتے ہیں اور جن کے دل دردمندی سے خالی ہیں خواہ وہ اتنے ہی مقدس کیوں نہ ہوں جتنے کہ محاذ کعبہ کے آہو ہوتے ہیں کہ جنھیں کوئی ہاتھ بھی نہیں لگا سکتا۔ محفوظ اور درد سے خالی زندگی گذارنے والے ان لوگوں کی زندگی بے فائدہ ہے، بلکہ زندگی ہی نہیں ہے۔ انھیں چاہیے کہ حرم کا محفوظ علاقہ، یعنی اپنی بے خوف وخطر زندگی چھوڑیں۔ ان کو ضرور ہے کہ وہ کسی طرح اپنے دل میں دردمندی پیدا کریں اور دل کو دردمند بنانے کا طریقہ یہ ہے کہ وہ اپنا دل کسی کو ہار دیں۔

انھیں خطوط پر مزید اظہارِ خیال یوں ہوگا کہ یہ شعر جس تہذیب اور جس تصور کائنات کا پروردہ ہے وہاں کامیابی، اور خاص کر دُنیاوی کامیابی کچھ معنی نہیں رکھتی۔ اس تہذیب کا تقاضا تھا کہ انسانوں کے دل میں وہ نرمی اور حلیمی اور گداز اور شکستگی ہو جو انھیں ایک طرف تو انسان دوستی کے لائق بنائے اور دوسری طرف ان کے دل اور ان کے باطن کو حقیقت عالیہ کے جلووں کو حاصل کرنے کے قابل بنائے۔ مزید یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ اس شعر میں جس طرح کی کائنات کا نقشہ پیش کیا گیا ہے اس میں اپنے حسن یا اپنے مواہب یا اپنے اکتسابات پر فخر کرنا (اینڈنا) اعلیٰ درجے کے فرد کی صفت نہیں ہے۔ اگر غرور کرنا ہی ہو تو تب غرور کرے جب دل کو درد سے بھر لیا ہو۔ مزید یہ کہا جاسکتا ہے کہ میر نے اسی خیال کو ذرا مختلف پہلو سے یوں لکھا ہے۔

کب تھی یہ بے جرأتی شایان آہوے حرم
ذبح ہوتا تیغ سے یا آگ میں ہوتا کباب
(دیوان اوّل)

مندرجہ بالا شعر میں محفوظ زندگی گذارنے والا اینڈنا اکڑتا نہیں، اور نہ غرور کرتا ہے۔ وہ بے جرأت ہے، یعنی اینڈنے والے آہو سے بھی بدتر ہیں، کیوں کہ اینڈنے والے آہو کو اپنی وقعت تو معلوم ہے۔ بے جرأت آہو کو تو یہ بھی نہیں معلوم کہ وہ

ہے کیا۔ اسی لیے بے جرأت آہوے حرم کے لیے سخت تر انجام تجویز کیا جارہا ہے۔ اس کے بارے میں کہا جارہا ہے کہ اسے تو تیغ سے ذبح ہونا یا آگ میں کباب ہونا چاہیے تھا۔ اینڈنے والے آہو کے لیے یہی کافی ہے کہ اس کا غرورِ زیست ٹوٹے۔

آل احمد سرور نے دیوان چہارم کے شعر پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے لکھا ہے:

"انسانیت کے لیے میر نے اپنے زمانے کی مروج اصطلاح عشق سے کام لیا ہے جو آدمی کو خود غرضی اور مفاد کے دائرے سے نکال کر ایک بڑے مقصد یا مشن سے آشنا کر دیتا ہے اور جس کی گرمی سے بے مقصد زندگی میں گرمی پیدا ہو جاتی ہے جو آخر زندگی کے لیے ایک روشنی بن جاتی ہے۔"

ظاہر ہے کہ سرور صاحب کے اقوال وجودیاتی منطقے سے باہر نکل کر علمیاتی منطقے میں داخل ہورہے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ شعر کی تہذیبی اصطلاحوں کو فلسفیانہ یا سیاسی معنی دے رہے ہیں۔ یہ دُرست ہے کہ جو معنی انھوں نے بیان کئے ہیں وہ شعرِ زیرِ بحث ہی سے برآمد ہوتے ہیں۔ ان کے بیان کردہ معنی اور ہمارے بیان کردہ معنی میں کچھ زیادہ فاصلہ نہیں، شرط صرف یہ ہے کہ آپ میر کی غزل کے شعر کو تمثیل یعنی Allegory فرض کرلیں۔ تمثیل میں ہم سے توقع کی جاتی ہے کہ ہم ایک شے (جو کبھی کبھی کسی تجربے یا احساس یا کیفیت کا نام ہوتی ہے، مثلاً "مسافر"، یا "حوصلہ") کو دوسری شے کا قائم مقام سمجھیں۔ یہاں سرور صاحب "آہوان کعبہ" کو "روزمرہ زندگی کا مفاد پرست انسان" اور "تیغ کھانے، شکار ہونے" کو "عشق" اور خود "عشق" کو "بڑے مقصد یا مشن" کی تمثیل قرار دے رہے ہیں۔ لیکن ایک بہت بڑا فرق یہ ہے کہ سرور صاحب کی تعبیر کی روشنی میں میر اٹھارہویں صدی کی ہند اسلامی تہذیب کے اردو شاعر کی جگہ بیسویں صدی کے عینیت پسند (Idealist) شاعر معلوم ہوتے ہیں۔

سرور صاحب کا طریقِ کار ہمیں جس نتیجے تک پہنچاتا ہے وہ شعر کے تہذیبی چوکھٹے کے باہر سہی لیکن وہ شعر کے ساتھ بے انصافی نہیں کرتا کیونکہ جو نتیجہ انھوں نے

نکالا ہے وہ شعر کے لسانی اور استعاراتی چوکھٹے کے باہر نہیں ہے۔ اس نکتے کی مزید تفصیل کے لیے میر کا حسب ذیل شعر ملاحظہ ہو۔

ناچار ہو چمن میں نہ رہیے کہوں ہوں جب
بلبل کہے ہے اور کوئی دن برائے گل

(دیوانِ سوم)

یہاں پہلی بات یہ کہنی ہے کہ ایک دن اچانک مجھے خیال آیا کہ یہاں ''برائے گل'' قسمیہ بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی جس طرح ہم ''برائے خدا'' کہتے ہیں اسی طرح بلبل ''برائے گل'' کہہ رہی ہے۔ لیکن یہ خیال مجھے ''شعر شور انگیز'' لکھنے کے مدتوں بعد آیا۔ رومن یاکبسن کا اسی طرح کا ایک واقعہ میں شروع میں درج کر چکا ہوں۔ میرا گمان یہ ہرگز نہیں کہ مجھ میں اور رومن یاکبسن میں کوئی مشابہت ہے۔ میں صرف یہ کہنا چاہتا ہوں کہ فن پارے کے طرز وجود کے برے میں غور و خوض کے امکانات شاید کبھی ختم نہیں ہوتے۔ اس کے برخلاف فن پارے کے برے میں فلسفیانہ یعنی علمیاتی اقوال کی حد بہت جلد آ جاتی ہے۔

میر کے اس شعر کا وجودیاتی بیان حسب ذیل ہوگا:

(۱) متکلم کو چمن میں ناچاری محسوس ہوتی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ میں ناچاری کی حالت میں چمن میں نہ رہوں گا۔ بلبل جواب دیتی ہے، نہیں برائے گل کچھ دن اور رہ لو۔

(۲) متکلم دیکھتا ہے کہ بلبل ناچاری کی حالت میں چمن میں ہے۔ وہ چاہتا ہے کہ بلبل چمن ہی میں رہے اور بحال زار نہ رہے۔ وہ بلبل کی حالت میں سدھار لانا چاہتا ہے لیکن اسے کامیابی نہیں ہوتی۔ اب وہ ناچار ہو کر بلبل سے کہتا ہے کہ اس حال میں تو چمن میں نہ رہ۔ بلبل جواب دیتی ہے، نہیں، اور کوئی دن برائے گل رہ لوں گی۔

(۳) متکلم دیکھتا ہے کہ بلبل ناچاری کی حالت میں چمن میں ہے۔ وہ بلبل سے کہتا ہے کہ ناچار ہو کر چمن میں نہ رہ۔ بلبل جواب دیتی ہے، نہیں، اور کوئی دن برائے گل رہ لوں گی۔

(۴) متکلم اور بلبل دونوں ناچار ہیں۔ ناچاری سے تنگ آ کر متکلم کہتا ہے کہ آؤ ہم دونوں یہاں سے چلے چلیں۔ بلبل جواب دیتی ہے، نہیں، اور کوئی دن برائے گل رہ لیں۔

(۵) ''برائے گل'' کا فقرہ حسب ذیل معنی رکھتا ہے: (۱) گل کی خاطر، یعنی بلبل (یا متکلم) اگر چمن کو چھوڑ دیں تو گل کی خاطر شکنی ہوگی۔ لہٰذا گل کی خاطر کچھ دن اور چمن میں رہ لیں۔ (۲) گل کے انتظار میں۔ یعنی ابھی گل آیا نہیں ہے لیکن آ بھی سکتا ہے۔ (۳) گل کو دیکھتے رہنے کی خاطر۔ یعنی ناچاری اور زاری ہے تو کیا ہوا، گل کو دیکھ تو سکتے ہیں، اس کا قرب تو حاصل ہے، تقرب نہ سہی۔ (۴) قسمیہ، یعنی متکلم کو بلبل قسم دیتی ہے کہ برائے گل کچھ دن اور ٹھہر جاؤ۔ یا قسم کھا کر کہتی ہے کہ گل کی قسم، ابھی کچھ دن اور رہوں گی۔

ظاہر ہے کہ یہ شعر عشق میں مصائب اور ابتلا کے باوجود ثابت قدمی اور رجا، معشوق سے دلی لگن، اور اپنی حالت کو سدھارنے کے جذبے کو انتہائی شور انگیز اور بڑی حد تک ڈرامائی انداز میں پیش کرتا ہے۔

علمیاتی تعبیر (۱)

اب اسی شعر کو ترقی پسند نظریے کی روشنی میں پڑھیں، یا اسے عوامی انقلاب کے تصورات کا حامل قرار دینا چاہیں تو نتائج حسب ذیل ہوں گے:

(۱) شعر میں متکلم کوئی نہیں، شاعر خود متکلم ہے۔ میر محمد تقی میر شاعر کا ذہن انقلاب پسند اور انسان دوست تھا۔ میر ہمیں اس شعر کے ذریعہ انقلابی جدوجہد میں سرگرم رہنے اور نامساعد حالات کے باوجود انقلابی آدرش سے وفاداری قائم رکھنے اور نامساعد حالات کو بدلنے کی سعی کرتے رہنے کی تلقین کر رہے ہیں۔

(۲) ''چمن'' سے مراد ہے میدان عمل، مثلاً وطن عزیز جہاں انقلاب برپا کرنے کی سعی کی جارہی ہے۔

(۳) ''گل'' سے مراد ہے انقلابی آدرش، یا انقلاب کا لمحہ۔

(۴) ''بلبل'' سے مراد ہے انقلابی، یا انقلاب پسند عوام کا نمائندہ جو جدو جہد انقلاب میں مصروف ہے۔

(۵) ''چمن میں نہ رہیے'' سے مراد ہے انقلابی جدو جہد میں تھک ہار کر بیٹھ جانا۔

(۶) ''ناچار ہوکر'' رہنے سے مراد ہے سامراجی یا بیرونی یا غیر مصنف اقتدار کے ہاتھوں مجبور و محکوم رہنا۔

(۷) ''کہوں ہوں جب'' کا فاعل انقلابی ہیرو (بلبل) کا ساتھی ہے جو ہمت چھوڑنے پر مائل ہے۔

علمیاتی تعبیر (۲)

میر کے شعر کی ایک تعبیر حسب ذیل انداز میں بھی ہو سکتی ہے۔ اگر علمیاتی تجزیہ اوّل کو کسی سیاسی اور سماجی نقطۂ نظر کا اظہار کہا جائے تو علمیاتی تجزیہ دوم کو سماجی، سیاسی، نفسیاتی اور انسانیاتی (Anthropological) تصورات کا حامل کہا جا سکتا ہے:

(۱) سترہویں صدی تک کے کچھ شعرا کی کچھ غزلوں کو چھوڑ کر اُردو غزل میں معشوق کی جنس عام طور واضح نہیں کی جاتی۔ یہ فرض کرلیا جاتا ہے کہ معشوق طبقہ اناث ہی سے ہوگا بشرطیکہ کھلے ہوئے شواہد اس کے خلاف نہ ہوں۔ عاشق کو تقریباً ہمیشہ مرد قرار دیتے ہیں۔ مگر بلبل اور گل پر مبنی شعروں میں صورت حال برعکس ہے۔ ''بلبل'' عاشق ہے اور وہ مونث ہے، ''گل'' معشوق ہے اور وہ مذکر ہے۔ مرد عاشق اور غیر متعین معشوق پر مبنی غزل میں معشوق کو تقریباً ہمیشہ سنگ دل، یا ناممکن الحصول، یا بے وفا، عاشق کے حال سے بے پروا دکھایا جاتا ہے۔ توقع کی جا سکتی تھی کہ معشوق کی جنس بدل

جانے کی صورت میں اس کا کردار بھی بدل جانا چاہیے تھا۔ لیکن شعر زیر بحث میں معشوق کو حسب معمول سنگ دل نہیں تو بے پرواضرور دکھایا گیا ہے۔ یعنی بلبل کی تقدیر میں دکھ بھوگنا ہی لکھا ہے۔ پدری اور مرد محکوم معاشروں سے ہم اور کیا توقع کر سکتے ہیں۔ عاشق اگر مرد ہے تو اس کا معشوق (جو عموماً عورت ہوگا) اپنے عاشق کے ساتھ ہر طرح کا بُرا سلوک کرتا ہے، یا پھر وہ عاشق سے اتنے فاصلے پر ہوتا ہے کہ اس کی ایک جھلک بھی محال ہو جاتی ہے۔ یعنی ایسے اشعار میں عورت کونا منصف اور منفی کردار کا حامل دکھایا جاتا ہے۔ اب جب معشوق بے شک مرد ہے اور عاشق بے شک عورت، تو بھی عورت ہی مورد جور ٹھہرتی ہے۔ لہٰذا اُردو غزل کا مزاج عورت دشمنی کا نہیں تو عورت مخالفت کا ضرور ہے۔

(۲) اگر ''برائے گل'' کا فقرہ قسمیہ ہے، جیسا کہ نحو اور محاورہ کی رو سے بالکل ممکن ہے، تو ''گل'' کی قسم دینا یا کھانا، گویا ''گل'' معشوق ہی نہیں خدا بھی ہو، ہندوستانی سماج کی رسم کے عین مطابق ہے جہاں عورت کو تعلیم دی جاتی ہے کہ وہ اپنے شوہر کو اپنا ''مجازی خدا'' یا ''پران ناتھ'' یا ''سرتاج'' یا ''پتی'' یا ''وارث'' کہے۔ اس تعبیر کی رو سے اُردو غزل کا مزاج اور بھی پدری اور مرد مرکوز ٹھہرتا ہے۔

یہاں اولین اہم بات یہ ہے کہ شعر کی مندرجہ بالا دونوں تعبیرات اپنی اصل کے لحاظ سے افلاطونی ہیں لیکن دونوں ہی کو شعر کے محاسن سے کوئی علاقہ نہیں۔ ان تعبیروں کے بنانے والے کو شاید اس بات کا احساس بھی نہیں کہ شعر میں کئی اور معنی ہو سکتے ہیں، یا شعر کی ڈرامائیت، شورانگیزی، نغمگی، روانی، مکالے کی برجستگی وغیرہ بھی ایسی چیزیں ہیں جن پر توجہ صرف ہو سکتی ہے۔ تعبیر اوّل کے بنانے والے کی نظر میں شعر کا یہی حسن کافی ہے کہ اس میں عوامی انقلاب کے بارے میں بہت ہمت انگیز اور ولولہ خیز باتیں کہی گئی ہیں۔ علیٰ ہذا القیاس، اس تعبیر کے مرتب کرنے والے کو اس بات سے بھی کوئی غرض نہیں کہ اس تعبیر کی روشنی میں میر اٹھارہویں صدی کی ہند اسلامی تہذیب کے اُردو شاعر کی جگہ بیسویں صدی کے انقلاب پسند یا بُنیادی تبدیلی پسند (Radical) شاعر معلوم ہوتے ہیں۔

یہ بھی ملحوظ رہے کہ مندرجہ بالا تعبیریں ان تمام تعبیر کنندگان کے لیے کافی اور مناسب ہیں جو فن پارے کی تعبیر وتنقید کو فن پارے کا علمیاتی مسئلہ قرار دیتے ہیں، یعنی جن کی نظر میں نقاد کا فرض یہ ہے کہ وہ اس فلسفیانہ، سماجی، یا سیاسی پیغام کو تلاش اور آشکار کرے جو فن پارے میں ظاہر یا مخفی طور پر موجود ہے۔ یہ بات غیر اہم ہے کہ جو نقاد کسی فن پارے میں فلسفیانہ، سماجی، یا سیاسی، یعنی علمیاتی مافیہ تلاش کر رہا ہے، خود اس کے معتقدات کیا ہیں۔ مثال کے طور پر، بلبل اور چمن کی جو تعبیر اوپر تعبیر اوّل کے طور پر بیان ہوئی اس کی رو سے شعر کا اصل مافیا انقلاب کے لیے جدوجہد ہے۔ اور ضروری نہیں کہ یہ جدوجہد صرف مارکسی یا اشتراکی انقلاب (سردار جعفری کی اصطلاح میں عوامی انقلاب) کے لیے ہو۔ وہ اسلامی انقلاب، چینی انقلاب، فلسطینی انقلاب کوئی بھی انقلاب ہوسکتا ہے جس کی تمثیل (Allegory) اس شعر میں ہے۔ سردار جعفری نے فیض کی نظم "صبح آزادی" کے بارے میں غلط نہیں کہا تھا کہ ایسی نظم تو مسلم لیگی، مہا سبھائی، کوئی بھی کہہ سکتا ہے۔ سردار جعفری کے اس قول میں بہت بڑا تنقیدی نکتہ پنہاں ہے کہ فن پارے کا سیاسی مافیا کسی بھی شخص کے لیے کارآمد ہوسکتا ہے اگر وہ اسے اپنے کام میں لانا چاہے۔

یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ شعر زیرِ بحث کی تعبیر دوم تانیثی نقطۂ نظر سے مرتب کی گئی ہے۔ تانیثی نظریات کی تفصیل میں جانے کا یہ موقع نہیں، لیکن تانیثی فکر کا پہلا مقدمہ یہ ہے کہ کسی متن یا فن پارے کو عورتیں جس طرح پڑھتی ہیں، مرد اس طرح نہیں پڑھ سکتے۔ کسی متن یا فن پارے میں بہت سی ایسی چیزیں ہوتی ہیں جن کے وجود کا احساس بھی مرد کو نہیں ہوتا اور عورتوں کے لیے وہ آئینہ ہوتی ہیں کیونکہ مردوں کے خیال میں صنفی آویزش (Gender conflict) کوئی شے نہیں۔ اسی کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ عورت کے بنائے ہوئے فن پاروں کے بھی تمام مضمرات کو مرد نہیں سمجھ سکتے، کیونکہ عورت جس طرح سے دُنیا کو دیکھتی ہے اس طرح کا احساس اور تجربہ مرد کو نہیں

ہوسکتا۔ ہم لوگ تعلیمی نصابات میں مدتوں سے غزل پڑھا رہے ہیں اور پڑھنے والوں میں لڑکیاں لڑکے دونوں ہوتے ہیں لیکن یہ خیال کسی کو نہیں آتا کہ غزل میں تذکیر و تانیث کی آویزشوں (Gender conflicts) کے پہلو ہوسکتے ہیں۔ مگر یہ بات بھی ہم پر واضح رہنی چاہیے کہ تانیثی مطالعات بھی علمیاتی نوعیت کے ہیں اور فنی محاسن سے لطف اندوزی، یا ان کا تجزیہ، نہ تو تانیثی نقاد کا کوئی اہم سروکار ہے اور نہ کسی بھی ایسے نقاد کا جس کی اوّلین دلچسپی فن پارے میں ظاہر یا مخفی پیغام سے ہو۔ لیکن ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ جہاں تعبیر (اوّل) کی رو سے میر کی تاریخی اور تہذیبی شخصیت کو بیسویں صدی میں منتقل کر دیا گیا ہے، وہاں تعبیر (دوم) کی رو سے میر اپنے ملک، اپنی صدی، اور اپنی تہذیب میں قائم رہتے ہیں۔ یعنی تانیثی تصورات جادو کی چھڑی نہیں ہیں کہ فن پارے پر تانیثی تصورات کا اطلاق کر کے ہم اس کے داخلی خد و خال ہی بدل ڈالیں۔

علمیاتی قرأت کی مجبوریاں

ادبی تخلیقات کے مطالعے میں وجودیاتی مباحث کو مقدم رکھنے والوں کے سامنے حیص بیص یا مخمصے یعنی Dilemma کے کئی مواقع بھی آتے ہیں۔ میں نے اوپر شروع میں لکھا ہے کہ علمیاتی نتائج کی نوعیت ہی ایسی ہوتی ہے کہ انھیں فن پارے کی فنی حیثیت سے سروکار بہت کم ہوتا ہے۔ لیکن علمیاتی بیانات میں کچھ ایسا چٹخارا بھی ہوتا ہے کہ کم ہی نقاد اس کی چینک سے بچ سکتے ہیں۔ عمومی علمیاتی نتائج نکالنے کی گنجائش ان فن پاروں میں زیادہ ہوتی ہے جن میں بیانیہ کا عنصر معتبد ہ ہو، یا غالب ہو۔ اور چونکہ تخلیقی ادب میں بیانیہ اکثر موجود ہوتا ہے لہٰذا علمیاتی موشگافیاں نکالنے کے مواقع بھی قدم قدم پر مہیا رہتے ہیں۔ اور جب افسانے یعنی فکشن کی تعبیر یا تنقید کرنے بیٹھتے ہیں تو ہمارا مخمصہ ہماری مجبوری بن جاتا ہے۔

تفصیل اس اجمال کی یہ ہے کہ بیانیہ چاہے جتنا بھی خیالی اور غیر واقعی ہو، اس کی تعبیر ہمیں دُنیا کے حقیقی اور واقعی قضایا کی طرف کھینچی ہوئی لے جاتی ہے۔ بیانیہ کو انسانی دُنیا میں کچھ ایسا مرتبہ حاصل ہے کہ اسے پڑھتے وقت ہمیں بار بار پوچھنا پڑتا ہے کہ اس واقعے کی، اس منظر کی، اس کردار کی معنویت انسانی دُنیا کے لحاظ سے کیا ہے؟ فلاں بات اس طرح کیوں انجام پذیر ہوئی، اس طرح کیوں نہ ہوئی؟ فلاں کردار نے فلاں قدم کیوں اُٹھایا اور اس کے برخلاف کیوں نہ کیا؟ یہ کردار اس قدر دلکش ہوتے ہوئے بھی ہمیں وثوق انگیز کیوں نہیں لگتا؟ یہ کردار اتنا بُرا ہوتے ہوئے بھی اتنا دلکش کیوں ہے؟ وغیرہ۔ لہٰذا فکشن کے معبر اور نقاد کی مجبوری ہے کہ وہ جس بھی فکشن پر اظہارِ خیال کرے اس کے سماجی یا سیاسی معنی کو بھی معرض بحث میں لائے۔ فکشن کی ایک بڑی قوت یہ ہے کہ وہ قاری کو انسانی اور دُنیاوی سطح پر گرفت مین لے لیتا ہے۔ لہٰذا فکشن کی تعبیر کو علمیاتی ہونا ہی پڑتا ہے۔

اسی معاملے کا یک پہلو یہ بھی ہے کہ فکشن کی رسائی شاعری اور ڈرامے سے بہت زیادہ ہوتی ہے۔ اس کی ایک مثال چارلس ڈکنس کے ناول ہیں۔ عام طور پر دیکھا گیا ہے کہ مصنف کی موت کے بعد اس کی مقبولیت میں کمی آجاتی ہے۔ ڈکنس کا انتقال ۱۸۷۰ میں ہوا۔ اس کے بعد صرف بارہ سال میں، یعنی ۱۸۸۲ تک ڈکنس کے ناولوں کے بیالیس لاکھ چالیس ہزار نسخے فروخت ہوئے۔ اس زمانے میں ٹینی سن (Tennyson) زندہ تھا اور اپنی شہرت کی معراج کمال پر تھا، لیکن کتابوں کی فروخت اور کتابوں کی آمدنی کے باب میں ڈکنس نے پس مرگ بھی ٹینی سن کو بہت پیچھے چھوڑ دیا تھا۔ اور ابھی تو بہترین فروش (Best Seller) کا دور آنا باقی تھا۔ اندازہ لگایا گیا ہے کہ ۱۹۲۸ آتے آتے جاسوسی اور سنسنی خیز ناول و افسانہ نگار ایڈگر والیس (Edgar Wallace) کی مقبولیت کا یہ عالم تھا کہ انگریزی میں شائع ہونے اور فروخت ہونے والی کتابوں سے انجیل کو منہا کر دیا جائے تو بقیہ کتابوں میں ہر

چوتھی کتاب ایڈگر والیس کی تھی۔ اور یہ بات اب صرف سنسنی خیز فکشن تک محدود نہیں۔
اب تو انعامات کا زمانہ ہے۔ کسی ناول کو کوئی بڑا انعام مثلاً مین بوکر انعام (Man
Booker Prize) یا بین الاقوامی مین بوکر انعام (International Man
Booker Prize) یا پیولٹزر انعام (Pulitzer Prize) مل جائے تو اس کی
فروخت لاکھوں تک پہنچ جاتی ہے۔ نوبل انعام کی تو بات ہی کیا ہے۔ ہم ہندوستانی، اور
خاص کر اُردو والے ایسی مقبولیت کا تصوّر نہیں کر سکتے۔ لیکن یہ تو ہم بھی دیکھ سکتے ہیں کہ
اُردو معاشرے میں عمومی طور پر قرۃ العین حیدر، انتظار حسین اور عبداللہ حسین کا نفوذ ان
کے معاصر شعرا سے بڑھ کر ہے۔ اور اس میں تو کوئی شک ہی نہیں کہ منٹو کا کلیات آج
سرحد کے دونوں طرف سرحد کے دونوں طرف کے شعرا کے کلیات سے زیادہ فروخت
ہوتا ہے۔ علاوہ ازیں، شاعری کے مقابلے میں جلد ترجمہ ہو سکنے کے باعث فکشن کی
رسائی جلد از جلد اپنی اصل زبان کے حلقوں سے آگے تک بھی ہو جاتی ہے۔

پڑھنے والوں کے مختلف حلقوں میں بہت زیادہ اور بہت دور تک پھیلنے کی
صلاحیت رکھنے کے باعث فکشن میں بیان کردہ واقعات، صورت حالات، اور کردار
فوری سطح پر متوجہ اور برانگیخت کرتے ہیں اور پڑھنے والے ان کے بارے میں گفتگو بھی
فوری سطح پر کرتے ہیں۔ اب فکشن صرف چند ''پڑھے لکھوں'' کی ملکیت نہیں رہ گیا ہے۔
یہ ہمارا مسئلہ ہے کہ علمیاتی سطح پر کلام کرتے وقت بیانیہ فن پارے کے فنی، وجودیاتی
نکات سے اپنی وفاداری بھی قائم رکھیں تاکہ فن پارے کا پورا حق ادا ہو سکے۔ میں یہاں
دو بہت مشہور افسانوں پر مختصر تبصرہ کر کے بات ختم کروں گا۔

بڑے گھر کی بیٹی، چھوٹا کردار

''چھوٹا کردار'' کہنے سے میرا مطلب یہ نہیں کہ پریم چند نے اسے چھوٹی
طبیعت یا قابلِ اعتراض طینت کا حامل دکھایا ہے۔ ''چھوٹا کردار'' کہنے کی وجہ یہ ہے کہ
افسانہ نگار کی نظر میں گھر کے اندر عموماً، اور سسرال میں یقیناً، عورت کا مرتبہ یہی ہے کہ وہ

چھوٹی بن کے رہے۔ بڑے گھر کی بیٹی کی بڑائی اسی میں ہے کہ وہ سب سے دب کر رہے، مار کھائے پھر بھی سب سے دب کر رہے۔ آنندی کو اس کا دیور ذرا سی بات پر جھلا کر کھڑاؤں کھینچ مارتا ہے۔ پہلے تو جب آنندی نے اس کے طعنے کا جواب ترکی بہ ترکی دیا تو دیور نے ''تھالی اُٹھا کر پٹک دی اور بولا، جی چاہتا ہے تالو سے زبان کھینچ لوں۔'' جب آنندی نے کچھ اور جواب دیا تو:

''اب تو جوان اجڈ ٹھاکر سے ضبط نہ ہو سکا۔ اس کی بیوی ایک معمولی زمیندار کی بیٹی تھی۔ جب جی چاہتا تھا اس پر ہاتھ صاف کر لیا کرتا تھا۔ کھڑاؤں اُٹھا آنندی کی طرف زور سے پھینکا۔ اور بولا،

''جس کے گمان پر پھولی ہوئی ہو اسے بھی دیکھوں گا اور تمھیں بھی۔''

آنندی نے ہاتھ سے کھڑاؤں روکا۔ سر بچ گیا مگر اُنگلی میں سخت چوٹ آئی... آنندی خون کا گھونٹ پی کر رہ گئی۔

اس مخمصے کا انفصال یوں ہوتا ہے کہ آنندی اپنے شوہر سے دیور کی شکایت کرتی ہے تو شوہر اپنا گھر الگ کرنے کا تہیہ کر لیتا ہے۔ ادھر دیور بھی بڑے بھائی کی خفگی سے متاثر ہو کر گھر چھوڑنے پر آمادہ ہو جاتا ہے۔ آنندی منت سماجت کر کے دونوں کا میل کرا دیتی ہے۔ افسانہ نگار ہمیں بتاتا ہے:

بنی مادھو سنگھ باہر سے آ رہے تھے۔ دونوں بھائیوں کو گلے ملتے دیکھ کر خوش ہو گئے اور بول اُٹھے:

''بڑے گھر کی بیٹیاں ایسی ہی ہوتی ہیں۔ بگڑتا ہوا کام بنا لیتی ہیں۔''

گاؤں میں جس نے یہ واقعہ سُنا، ان الفاظ میں آنندی کی فیاضی کی داد دی، ''بڑے گھر کی بیٹیاں ایسی ہی ہوتی ہیں۔''

بڑا مزا اس ملاپ میں ہے جو صلح ہو جائے جنگ ہو کر کی گلابی گرم مسرّت کے جوش میں نہ تو افسانہ نگار، اور نہ افسانے کا کوئی کردار یہ بتانے کی ضرورت سمجھتا ہے کہ کیا

بڑے گھر کی بیٹیاں ایسی ہی ہوتی ہیں کہ سسرال میں باورچنوں کی طرح کھانا پکاتی ہیں، دیور کے طعن وتعریض سہتی ہیں، دیور کی مار کھاتی ہیں اور سر کے بجائے اُنگلی نشانہ ہو تو خدا کا شکر بھیجتی ہیں؟ کیا بد سلوکی پر انھیں آزردہ ہونے کا حق نہیں کیونکہ ان کے ساتھ جو بھی سلوک ہوا سے بد نہیں کہا جا سکتا؟ افسانہ نگار ہمیں بتاتا ہے کہ:

''ٹھاکر صاحب لڑکے کا غصہ دھیما کرنا چاہتے تھے مگر یہ تسلیم کرنے کو تیار نہ تھے کہ لال بہری سے کوئی گستاخی یا بے رحمی وقوع میں آئی۔''

لڑکے کا غصہ دھیما کرنے کی کوشش تو مناسب تھی کیونکہ لڑکا، لڑکا ہی ہے۔ لیکن باہر کی آئی ہوئی لڑکی کا دل رکھنے اور اسے غیریت کا احساس نہ ہونے دینے کی خاطر کوئی دلجوئی کا کلمہ جھوٹے منھ بھی کہنے کی ضرورت نہیں تھی۔ بڑے گھر کی بیٹیاں وہی بہوئیں کہلائیں گی جو اپنی توہین اور اپنے اوپر تشدد کو گھول کر پی جائیں۔ افسانہ نگار اسے آنندی کی ''فیاضی'' سے تعبیر کرتا ہے۔

افسانہ نگار، یا اس کا کوئی کردار، ہمیں یہ بھی نہیں بتاتا کہ اگر بڑے گھر کی بیٹیاں ایسی ہی ہوتی ہیں جیسی کہ بیان ہوئیں، تو ایسا کیوں ہے؟ ممکن ہے افسانہ نگار کی نظر میں یہ ایک کائناتی حقیقت ہو کہ بڑے گھر کی بیٹیاں ایسی ہی ہوتی ہیں یا انھیں ایسی ہی ہونا چاہیے جیسی کہ وہ اس کے افسانے میں نظر آتی ہیں۔ یا ممکن ہے افسانہ نگار کا خیال کچھ اور ہو، لیکن اس نے بڑے گھر کی بیٹی کا متذکرہ بالا روپ یہ سمجھ کر پیش کیا ہو کہ میرے قاری اسی روپ کو پسند کریں گے۔

مندرجہ بالا نتائج تک پہنچنے کے لیے ہمیں تانیثی خیالات کا حامل ہونا ضروری نہیں۔ کوئی بھی بشر دوست، منصفی میں یقین رکھنے والی قرأت ہمیں انھیں نتیجوں تک لے جائے گی۔ یہ ضرور ہے کہ تانیثی تصورات پر کوئی بُنیادی کتاب مثلاً کیٹ ملٹ (Kate Millet) کی کتاب (Sexual Politics)، اور وہ بھی نہ سہی تو ورجینیا وولف (Virginia Woolf) کی چھوٹی سی کتاب A Room With A View

پڑھ لیے جانے کے بعد ہماری توجہ پدری سماج کے بعض بالکل سامنے کے پہلوؤں کی طرف ذرا فوری طور پر منعصف ہونے لگی ہے۔ لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ اگرچہ یہ تجزیہ ہمیں افسانے کی خوبی یا خرابی کے بارے میں کچھ نہیں بتاتا لیکن ہم اسے خراب ہی افسانے کہتے ہیں، کیونکہ ہمیں یہ بات ناگوار گذرتی ہے کہ افسانہ نگار نے عورت ذات کی بڑائی اس بات پر محمول رکھی ہے کہ وہ اپنے وجود کو مرد کے استبداد کا محکوم رکھے۔ معلوم ہوا ہے کہ افسانہ (یا بیانیہ) فنی اعتبار سے اچھا، یا بُرا، جیسا بھی ہو، اگر وہ ہمارے معتقدات اور سیاسی اور سماجی خیالات کو مطمئن نہیں کرتا تو پھر ہم اسے ناپسند ہی کریں گے۔ یہ الگ بات ہے کہ میں ''بڑے گھر کی بیٹی'' کو پریم چند کے خراب افسانوں میں شمار کرتا ہوں اور میرے پاس اس کے لیے جو دلائل ہیں وہ سراسر ادبی ہیں۔ ان کی تفصیل میں جانا فی الوقت غیر ضروری ہے، لیکن بُنیادی بات یہی ہے کہ اس افسانے کے وجودیاتی پہلوؤں سے بحث اس کے علمیاتی پہلو پر مؤخر ٹھہرتی ہے۔

یہ کہا جا سکتا ہے کہ چونکہ مندرجہ بالا تجزیے میں تانیثیت کی ہلکی سی بو ہے لہٰذا اس طریق کار کو ترک کر کے کسی اور تنقیدی نظریے یا کسی اور فکری نظام کی رو سے بھی ہمیں دیکھنا چاہیے کہ افسانہ کیسا ہے۔ ممکن ہے تب جو نتائج نکلیں وہ کچھ اور ہوں۔

''بڑے گھر کی بیٹی'' کا جو تجزیہ ابھی پیش کیا گیا تھا اسے آپ تانیثی کہیں یا ''ثقافتی مطالعات'' کی مثال کہہ لیں، زیرِ بحث افسانے کی حد تک بات ایک ہی رہی ہوگی۔ ''ثقافتی مطالعات'' کو انگلستان میں Culture Studies کہتے ہیں۔ ریمنڈ ولیمز (Raymond Williams) نے مارکس کا لحاظ رکھتے ہوئے اس طریق کار کو Cultural Materialism (ثقافتی مادہ پرستی) کہا تھا۔ یہ نام بھی انگلستان میں کہیں کہیں سُنا جا سکتا ہے۔ امریکہ کے محاورے میں اس کو New Historicism (نئی تاریخیت) کہہ سکتے ہیں۔ یہ سب ایک ہی طریق کار کا ذرا ذرا مختلف پہلو ہیں۔ تانیثی تنقید کا بھی طریق کار یہاں اکثر چل جاتا ہے۔ لیکن

Cultural Materialism کو ایک طرح کا ڈھیلا ڈھالا ترقی پسند ماڈل کہیں تو اس میں تانیثیت کی گنجائش نہ نکلے گی۔ بہر حال، ثقافتی مطالعات کہیں یا کچھ اور نام دیں، ان سب کا سروکار فن پارے کے علمیاتی پہلوؤں ہی سے ہوتا ہے۔ ان میں سے بعض لوگ تو صاف صاف کہتے ہیں کہ ہمارے حساب سے ''اعلیٰ'' (High) تحریریں، ہر دل عزیز یا کم رتبہ تحریریں، سب برابر ہیں کیونکہ ہمارا مطلب تو ان ثقافتی وغیرہ تصورات سے ہے جو کسی متن میں ہیں یا ڈھونڈے جاسکتے ہیں۔ لہٰذا یہ بات (جو میں پہلے بھی کہہ چکا ہوں) ملحوظ رہے کہ فن پارے یا متن کی وجودیات سے بحث ہو تو جو نتیجہ نکلے گا وہ صرف اس پارے پر صادق آئے گا۔ لیکن فن پارے یا متن کی علمیات سے بحث ہو تو نتیجے عمری ہوں گے اور عموماً ایک ہی سے نکلیں گے۔ فرق صرف تفصیل اور جزئیات کا ہوگا۔

بہر حال، اگر ثقافتی مادہ پرستی/مطالعات کے نقطۂ نظر سے ''بڑے گھر کی بیٹی'' کو پڑھیں تو پہلی بات یہ سمجھ میں آتی ہے کہ اس افسانے میں اقتدار اور دباؤ کا ایک ہی ماڈل نہیں ہے۔ یعنی عورت اور مرد کے درمیان اقتداری رشتے کے علاوہ اس افسانے میں اور کئی طرح کے اقتداری رشتے ہیں۔ مندرجہ ذیل پر غور کریں:

ا۔ افسانہ نگار ہمیں بتاتا ہے: ''آنندی رونے لگی، جیسے عورتوں کا قاعدہ ہے، آنسوان کی پلکوں پر رہتا ہے۔ عورت کے آنسو مرد کے غصے پر روغن کا کام کرتے ہیں۔'' یہاں افسانہ نگار ہمیں مطلع کرنا چاہتا ہے کہ عورت کے پاس بھی اقتدار اور دباؤ کا ایک ہتھیار ہے، یعنی اسکے آنسو۔ لیکن یہ آنسو مرد کے غصے کو بڑھانے کا کام تو کرتے ہیں، خود عورت کے لیے شاید کوئی مثبت نتیجہ نہیں فراہم کرا سکتے۔

۲۔ بوڑھا ٹھا کر کہتا ہے: ''عورتیں اسی طرح گھر کو تباہ کر دیتی ہیں۔ ان کا مزاج بڑھانا اچھی بات نہیں... لال بہاری تمہارا بھائی ہے۔ اس سے جب بھی بھول چوک ہو تم اس کے کان پکڑو، مگر...'' یہاں ''مگر...'' کے معنی ہیں کہ بیوی کی خاطر بھائی

کو نیچا دکھانا غیر مناسب ہے۔ اقتدار کا دوسرا مرکز آنندی کے شوہر کا باپ ہے، لیکن اس کا اقتدار دونوں بیٹوں کی وجہ سے ہے۔ یعنی مرد سے مرد کو اقتدار ہوتا ہے۔

۳۔ افسانہ نگار ہمیں مطلع کرتا ہے کہ گاؤں میں یہ خبر پھیلی کے بھائی بھائی میں جھگڑا ہوا ہے تو عورتوں کا دل بھی خوش ہوا اور گاؤں کے مرد بھی پھولے نہ سمائے۔ گاؤں کے سماج میں کئی ایسے تھے جنھیں کسی کی بدنامی پر مسرّت ہوتی تھی۔ کئی ایسے تھے جو بوڑھے ٹھاکر اور اس کے لڑکوں سے جلتے تھے۔ کئی ایسے بھی تھے جو اس بات پر خفا تھے کہ بوڑھا ٹھاکر اپنے بڑے بیٹے کی مرضی کے خلاف کوئی کام نہیں کرتا۔ یہ پورا سماج بھی ایک اقتداری طبقہ تھا کیونکہ ٹھاکر کو یہ خیال رکھنا پڑتا تھا کہ کوئی ایسی بات نہ ہو جائے جس سے مجھے گاؤں والوں کے سامنے شرمندہ ہونا پڑے۔ یہ صرف ''چھوٹی سی دُنیا'' کا معاملہ نہ تھا، اور یہ معاملہ صرف ایک گاؤں پر محدود نہ تھا۔ افسانہ نگار ہمیں اس افسانے کے ذریعہ اوائل بیسویں صدی کے دیہاتی سماج کے اقتداری ڈھانچے سے روشناس کراتا ہے۔

اس تیسرے نکتے کو ہم ''نئی تاریخیت'' سے بھی مستفاد کہہ سکتے ہیں۔ ''نئی تاریخیت'' کے بُنیادی نکتے صرف دو ہیں۔ اوّل یہ کہ کسی فن پارے کا مصنّف اپنے زمانے کے اقتدار دار طبقے کے خلاف کوئی موقف اختیار کرتا نظر آتا ہے کہ نہیں؟ یعنی کیا مصنّف اپنے زمانے کی سرمایہ دار اور غیر انقلاب پسند طاقتوں کی رایوں کا محکوم تھا یا اپنی آزاد رائے بھی رکھتا تھا؟ اور دوسرا یہ کہ کیا مصنّف نے یہ رویّہ شعوری طور پر اختیار کیا ہے، یا مصنّف کے ارادے بغیر یہ رویّہ اس کے فن پارے میں جھلکتا ہے؟ لہٰذا ''نئی تاریخیت'' کسی فن پارے کو اپنے زمانے کا پابند لیکن جدید تصوّرات کا حامل قرار دینا چاہتی ہے۔ پریم چند کا زیرِ بحث افسانہ پہلی بار ۱۹۱۰ء میں شائع ہوا، یہ اطلاع بھی ''نئی تاریخیت'' کے لیے اہمیت رکھتی ہے کیونکہ اسی کی روشنی میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ بیسویں صدی کے اوائل میں ہندوستانی گاؤں کے سماج کے اقتداری رشتوں، اور عورت کے دو طبقوں

کے درمیان اقتداری رشتوں کے بارے میں پریم چند بہت محتاط طور پر، لیکن بے شک یہی کہتے ہوئے نظر آتے ہیں کہ وہ اس اقتداری ڈھانچے کے قائم رہنے کے حق میں ہیں جو اس وقت موجود تھا۔

لہٰذا ''نئی تاریخیت'' کی بھی رو سے ہمارے نتائج فنی معیار سے افسانے کی بھلائی بُرائی کے بارے میں نہیں، بلکہ افسانے میں مضمر یا ظاہر سماجی سیاسی تصورات سے متعلق ہیں۔ اور افسانے کے بارے میں ہمارا منفی فیصلہ انھیں علمیاتی بُنیادوں پر قائم ہوا ہے۔ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ ترقی پسند نقاد ہو یا تانیثی نقاد، یا ثقافتی مادہ پرستی اور/ یا ''نئی تاریخیت'' کا حامی نقاد ہو، ان سب کی نظر وہی تحریر فنی طور پر کامیاب ٹھہرے گی جس میں انھیں تصورات کا واضح یا مضمر اظہار ہو جنھیں نقاد دُرست اور لائق اظہار سمجھتا ہو۔ اس بات کی مزید وضاحت کے لیے ''بڑے گھر کی بیٹی'' کے بارے میں مندرجہ ذیل نکات پر غور کیجیے:

۱۔ اس افسانے میں ہمیں بتایا گیا ہے کہ پیداواری رشتوں اور دولت کی بُنیادوں پر قائم سماج میں سب سے زیادہ کمزور وہ ہوتا ہے جو دولت اور اشیا کی پیداوار میں کوئی دخل نہیں رکھتا۔ عورتیں چونکہ نہ تو دولت مند ہیں اور نہ ہی وہ کسی شے کی پیداوار میں عمل دخل رکھتی ہیں لہٰذا وہی سب سے کمزور ٹھہرتی ہیں۔

۲۔ جس نظام کی بُنیادی ذاتی ملکیت (Private Property)، وراثت میں ملی ہوئی جائداد، اور دولت کی نامنصفانہ تقسیم پر قائم ہو، وہاں عمومی بے انصافی بھی عام ہوتی ہے۔ آنندی کے ساتھ جو بے انصافی ہوئی وہ اسی کی ایک مثال ہے۔

ظاہر ہے کہ افسانہ ''بڑے گھر کی بیٹی'' کے بارے میں مندرجہ بالا اقوال کو ترقی پسند نقطۂ نظر کا اظہار کہہ سکتے ہیں لیکن اب مندرجہ ذیل بیان پر غور کیجیے:

۳۔ صاحب اقتدار طبقے کا سب سے بڑا ہتھیار خود وہ طبقہ ہے جس پر وہ اپنا اقتدار مسلّط کرتا ہے۔ وہ محکوم طبقے کو طاقت کے کھیل میں اپنا سہیم بنا لیتا ہے۔ یعنی وہ

محکوم طبقے کو یقین دلا دیتا ہے کہ تمھاری بھلائی محکومی ہی میں ہے۔ اور تم دراصل محکومی کی زندگی ہی میں پھلتے پھولتے ہو۔ زیرِ بحث افسانے کی آنندی کا کردار اسی طریقِ کار کی مثال ہے۔ وہ سسرال میں دُکھ اُٹھاتی اور ذلیل ہوتی ہے لیکن بالآخر محکومی ہی کو اختیار، بلکہ پسند کرتی ہے۔

مندرجہ بالا تجزیہ تھوڑا بہت ترقّی پسندانہ معلوم ہوتا ہے لیکن یہ دراصل ترقّی پسند نظریے سے ایک بالکل مختلف، بلکہ متضاد نظریے کی روشنی میں مرتّب کیا گیا ہے جسے ہم پس نو آبادیاتی (Post-Colonial) نظریہ کہہ سکتے ہیں۔ اس تجزیے کی عملی تصدیق کے لیے آپ ہندوستان میں انگریزی راج کے زمانے کی مثالیں بآسانی پیش کر سکتے ہیں۔

اوپر ہم نے پریم چند کے افسانے ''بڑے گھر کی بیٹی'' کے جتنے تجزیے پیش کیے ہیں انھیں تھوڑی بہت ترمیم کے بعد راجندر سنگھ بیدی کے افسانے ''گرہن'' پر بھی جاری کیا جا سکتا ہے۔

''گرہن''، اُردو کا مظلوم افسانہ

''گرہن'' کو 'مظلوم' افسانے کا خطاب وارث علوی نے عطا کیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ فاروقی نے بیدی کے بارے میں ''گرہن'' کے حوالے سے کہا ہے کہ بیدی اپنے عورت کرداروں کو پست اور پس ماندہ اور دکھ اُٹھاتا ہوا ہی دیکھنا پسند کرتے ہیں۔ وارث علوی کا خیال ہے کہ اس بات سے قطع نظر کہ آیا واقعی بیدی اپنے عورت کرداروں کے ساتھ بُرا سلوک کرتے ہیں، فاروقی نے اس ضمن میں ''گرہن'' کا ذکر کر کے خود ''گرہن'' کے ساتھ ظلم کیا ہے۔

فی الحال میں اس بات سے بحث نہ کروں گا کہ بیدی کا رویّہ عورت کرداروں کے بارے میں کیا واقعی ایسا ہے جیسا میں سمجھا ہوں، اور نہ اس بات کو اُٹھاؤں گا کہ ''گرہن'' عورتوں کے بارے میں درحقیقت کیا کہتا ہے۔ بُنیادی بات یہ ہے کہ یہ

رائے جو ہم دونوں نے ''گرہن'' کے بارے میں قائم کی ہے، افسانے کی فنی خرابیوں کے بارے میں قاری کو کچھ نہیں بتاتی۔ میں نے اتنا ضرور کہا ہے کہ ''زبان و اسلوب کی غیر معمولی خوبصورتی کے باعث ''گرہن'' نہایت اثر انگیز افسانہ ہے۔ ورنہ میں اسے بیدی کے ناکام افسانوں میں رکھتا۔'' اس میں کوئی شک نہیں ہے کہ ''گرہن'' کا بیانیہ اس قدر پُر قوت ہے کہ اس کی خرابیاں جلد نظر نہیں آتیں۔ ایک حد تک یہی بات ''بڑے گھر کی بیٹی'' کے بارے میں بھی کہی جا سکتی ہے۔ ''گرہن'' کا فنی مرتبہ ''بڑے گھر کی بیٹی'' سے بلند تر ہے۔ لیکن اس وقت معاملہ زیرِ بحث یہ ہے کہ افسانے کی تعبیر ہمیں بار بار علمیاتی بیانات کی طرف لے جاتی ہے۔ ''گرہن'' کے مافیا کے بارے میں ہمیں آل احمد سرور سے بہتر بیان نہیں مل سکتا۔ سرور صاحب کہتے ہیں:

> ''حمل کے دوران ساس کی بندشیں اور میاں کی ہوس ناکی، ''گرہن'' کی ہیروئن کو میکے اور اس کی آسائش کے لیے اس طرح بے قرار کرتے ہیں کہ وہ گھر سے نکل کھڑی ہوتی ہے۔ مگر اس کی بستی کا ہی ایک آدمی اس کو اکیلا پا کر اس کی عصمت پر حملہ کرتا ہے اور وہ عین اس وقت جب چاند گرہن ہو رہا ہے، سمندر کی طرف ڈوبنے کے لیے بھاگتی ہے۔''

بیدی کا یہ افسانہ اس بات کی اچھی مثال ہے کہ فن پارے کے بارے میں ہم دو ہی طرح کی باتیں کہہ سکتے ہیں۔ یا تو ہم اس کی فنی خصوصیتوں کی بات کریں، یا پھر اس میں بیان کردہ یا اس میں مضمر تصورات حیات و کائنات کے بارے میں بات کریں۔ پہلی طرح کی باتیں کچھ اس طرح کے اقوال پر مشتمل ہوں گی کہ افسانہ نگار نے اپنے مرکزی کردار ہولی کے دکھ، اس کے شوہر اور ساس کے ظلم اور ہولی کے مائکے کی خوشگواری کا بیان نہایت پُر قوت انداز میں کیا ہے۔ کم سے کم الفاظ میں ہولی کے دکھ درد کی تصویر ہمارے سامنے کھینچ دی گئی ہے۔ افسانے کی زبان استعارے کی قوت سے مملو ہے اور ہولی کی صورت حال کو دیو مالائی تمثیل کے ذریعہ اور بھی زیادہ موثر بنا دیا گیا ہے۔

افسانہ جب ختم ہوتا ہے تو ہمارا دل کچھ عجب طرح کے مانوس لیکن کچھ افسانوی سے درد اور خوف سے بھر جاتا ہے جس کی مثال اُردو فکشن میں نہیں ملتی۔ ساتھ ساتھ ہم یہ بھی کہیں گے کہ افسانے کے ڈھانچے میں ایک بُنیادی سقم یہ ہے کہ ہولی کو بالکل انفعالی (Passive) اور بے اثر (Ineffectual)، بلکہ ایک حد تک بے عقل دکھایا گیا ہے لیکن اس کی کچھ وجہ نہیں بیان کی گئی نہ اس کے لیے کوئی بُنیاد قائم کی گئی۔ ہولی کے کئے کچھ بھی نہیں ہوتا، وہ ہر مرد کے ہاتھ میں موم کی ناک جیسی ہے۔ افسانہ نگار نے اس بات کی کوئی وثوق انگیز وجہ نہیں بتائی کہ ہولی کیوں اپنے گاؤں والے کی بات مان کر اسٹیمر چھوڑ دیتی ہے اور کیوں اس کے ساتھ جا کر سرائے میں رات کی رات آرام کرنے چلی جاتی ہے۔ اس کو یہ بھی خیال نہیں آتا کہ رات بھر سرائے میں، یا کہیں بھی ٹھہر جانے سے اس بات کا امکان بہت زیادہ بڑھ جاتا ہے کہ اس کے سسرال والے اسے ڈھونڈ نکالیں اور پکڑ کر سسرال واپس لے جائیں۔

افسانے کے پلاٹ میں یہ خرابی دو حال سے خالی نہیں ہو سکتی۔ یا تو بیدی کی فنی گرفت ناکام ہے، یا پھر بیدی شاید یہ سمجھتے ہیں کہ عورتوں کی مظلومیت ثابت کرنے کا ایک ہی راستہ ہے کہ انھیں سادہ لوح، ارادہ اور قوت عمل وفیصلہ سے بالکل عاری ظاہر کیا جائے۔ دوسرے حال میں ناکامی افسانے کی نہیں بلکہ افسانہ نگار کی ثابت ہوتی ہے کہ صنفی آویزش (Gender Conflict) کے بارے میں اس کے خیالات غیر ترقی یافتہ اور رجعت پسند ہیں۔

یہاں پہنچ کر ہماری تعبیر آپ سے آپ علمیاتی تنقید کی دُنیا میں داخل ہو جاتی ہے۔ یہاں وہ سب باتیں تھوڑے، بہت ردّ و بدل کے بعد ''گرہن'' کے بارے میں کہی جا سکتی ہیں جو ہم نے گذشتہ صفحات میں ''بڑے گھر کی بیٹی'' کے بارے میں کہی تھیں، بشرطیکہ ہم ان تصورات اور نظریات کے حامل ہوں جن کی بنا پر ہم نے ''بڑے گھر کی بیٹی'' کے بارے میں مذکورہ بالا اظہار خیال کیا تھا۔

ہم دیکھ سکتے ہیں کہ ادبی/ وجودیاتی اور فلسفیانہ/علمیاتی بیانات میں سے کسی کو کسی پر بدیہی فوقیت حاصل نہیں، الا یہ کہ ہم یہ کہیں کہ ہم تو ادب کی صرف ادبی، فنّی، وجودیاتی تعبیر ہی کو درست مانتے ہیں، باقی سے ہمیں کچھ لینا دینا نہیں۔ یا پھر ہم کہیں کہ فلسفیانہ/علمیاتی تعبیریں ہمیں فن پارے کے بارے میں کچھ بتاتی تو ہیں، لیکن فن پارے کی تعیّن قدر کے باب میں وہ بالکل خاموش یا ناکام رہتی ہیں، لہٰذا ہم ایسی تمام تعبیروں سے قطع نظر کریں گے۔ مشکل یہ ہے کہ ایسا کیا جائے تو بیانیہ کے تحریری فن پاروں کے بارے گفتگو نہایت غیر دلچسپ ہو جائے گی۔ ہم پہلے دیکھ ہی چلے ہیں کہ بیانیہ کی نوعیت ایسی ہے کہ وہ ہمیں کسی ایک فریق کو اپنا سمجھنے اور خود کو اس کے جنبہ دار کی حیثیت میں قبول کرنے پر مجبور کرتا ہے۔ بیانیہ کا قاری غیر جانب دار نہیں ہو سکتا۔ ہم یا تو ہولی کے جانبدار ہوں گے یا اس کے شوہر اور ساس کے، یا اس نظام کے جس میں عورت پر ظلم ہوتا ہے۔ مشکل صرف وہاں پیش آتی ہے جہاں ہم فلسفیانہ علمیاتی بیان کو ادبی بیان کا بدل سمجھ لیتے ہیں۔

ایسا نہیں ہے کہ کوئی بھی قرأت ایسی ممکن ہے جو قاری کے تعصّبات سے بالکل آزاد ہو۔ ہم اپنی قرأت کے نتائج بیان کرنے کے لیے کون سا طریق کار استعمال کریں، یا ہمارا عمل قرأت کس نظریے کی روشنی میں عمل میں لایا جائے، یہ خود ہی تعصّباتی کارروائی ہے، کیونکہ ایک طریق کار یا ایک نظریے کو قبول کرنا دوسرے طریقوں یا نظریوں کو رد کرنے کا حکم رکھتا ہے۔ بُنیادی بات صرف یہ ہے کہ جو بھی طریق کار اپنایا جائے ہمیں اس کی خوبیوں کے ساتھ ساتھ اس کے حدود کا بھی پورا پورا علم ہو اور ادب کو فلسفہ کا بدل نہ سمجھ لیا جائے۔

●

پروفیسر حامدی کاشمیری

نظم کی اکتشافی قرأت

گذشتہ صدی میں نظم کو اس کے خالق کے نظریاتی تناظر میں دیکھنے اور اس سے معنی و مطالب کا استخراج کرنے کا روایتی طریقِ نقد یعنی نظم کے متن کو نظر انداز کر کے یا اس پر محض ایک اُچٹتی سی نظر ڈال کر مصنف کی جانب رجوع کرنے کا عمومی رجحان حاوی رہا ہے۔ کئی صورتوں میں مصنف کی فکری اور نظریاتی معلومات، جو اس نے خود زبانی یا خود نوشت، خطوط، روزنامچہ یا بحث و مباحثہ میں پیش کی ہیں یا اس کے معاصرین نے قلمبند کی ہیں یا خود اس کی منظومات میں کہیں کہیں نظر آتی ہیں، نظم پر منطبق کی جاتی رہی ہیں۔ اقبال کے بارے میں ناقدین بغیر کسی کاوش کے ان کے نظریات اور عقائد یعنی ان کی ہندوستانیت، ملّت پرستی، فطرت نگاری، عہد پاستان، اخلاقی زوال اور انقلابیت وغیرہ کی گردان کرتے رہے، اور اس عمل میں ان کی زبان سے تعرض کرنے کی کوئی ضرورت محسوس نہ کی گئی۔

دراصل متن میں بُنیادی تجربے کی نمود، تشکیل اور ترسیل ایک مختلف تنقیدی عمل کا مطالبہ کرتی ہے، یہ نظم کی فرضی صورتِ حال ہے، جو لفظوں کی ترکیبیت سے خلق ہوتی ہے اور اس کا خالق بھی خود اسے اپنے اوپر منکشف کرنے کی ضرورت کا سامنا کرتا ہے۔ جہاں تک قارئین کا تعلق ہے وہ مصنف کے خیالات و نظریات (خواہ وہ کتنے ہی وقیع کیوں نہ ہوں) سے شعر کے حوالے سے کوئی راست نہیں رکھتے، وہ شعر کے تجربے کا سامنا کرنا چاہتے ہیں، شاعر کے خیالات کا نہیں، لہٰذا یہ متن ہے، جس کی تخلیقی حیثیت اس کے لیے چیلنج کا حکم رکھتی ہے، تعجب یہ ہے کہ نقاد ہی نہیں، بلکہ خود شعرا بھی

متن کو موضوعیت کا بدل قرار دیتے رہے، اور قارئین کو بھی یہی سبق پڑھاتے رہے، نتیجہ یہ ہوا کہ شعر اور کلام موزوں میں کوئی فرق روا نہ رکھا گیا۔

تاہم ۱۹۶۰ء کے دہے میں امریکی جامعات میں شعر شناسی کے حوالے سے ہئیتی تنقید کو متعارف کیا گیا اور کئی معروف نقادوں نے شعری ہئیت کے الفاظ، تضاد، طنز، قول محال اور تجسیمیت پر توجہ کی، مگر ایسا کرتے ہوئے بھی وہ شعر سے معنی و مطالب کے استخراجی عمل پر ہی کاربند رہے۔ اس کے بعد ۱۹۷۰ء سے ساختیاتی اور پس ساختیاتی نقادوں نے نہ صرف پہلی بار لسانی تناظر میں تفہیم شعر کے اصول وضع کئے بلکہ متن سے مصنف کے اخراج اور معنی کے معرض التوا میں پڑنے پر زور دیا اور ساتھ ہی متن اور قاری کے رشتے کو نمایاں اہمیت دی۔ ۱۹۹۲ء میں پروفیسر گوپی چند نارنگ نے لسانیات اور ساختیات کے تناظر میں مغربی نقادوں کے نظریات کے غائر مطالعے سے ''قاری اساس تنقید'' لکھی، اور متن اور قاری کے درمیان رشتوں کے بارے میں مختلف ساختیاتی نظریات پر ناقدانہ نظر ڈالی۔

ساختیاتی طریق نقد بلاشبہ روایتی تنقید سے انحراف پر دلالت کرتا ہے اور متن کی تفہیم و تحسین کے لیے اس کی زبان کے ادراک پر زور دیتا ہے اور مصنف اور اس کے نظریات سے انحراف کر کے متن کے لسانی وجود پر توجہ مرکوز کرتا ہے۔ رولاں بارتھ، جو پس ساختیات کا بڑا نقاد ہے پیش رو نہیں ہے (Roman Jakeson) متن میں پہلے سے سوچی گئی زبان (Preordained Content) سے انکار کرتا ہے۔ پس ساختیاتی تنقید نے متن کے معنی کو التوا میں رکھنے کی سفارش کی، اور قاری کو یہ منصب عطا کیا کہ وہ معنی کا تعین خود کرے۔ قابل توجہ بات یہ ہے کہ یہ سارے ساختیاتی نکات کسی ایک نقاد نے پیش نہیں کئے ہیں بلکہ الگ الگ ساختیاتی، پس ساختیاتی اور ردتشکیلیت کے موئدین نے پیش کئے، اس کا ایک خراب نتیجہ یہ نکلا کہ کسی نقاد کے یہاں نئے نظریات میں سے کسی ایک نظریہ کو خصوصی طور پر اپنانے اور عملانے کا رجحان نہیں

ملتا ہے، اس طرح سے کوئی مربوط نظریہ سامنے نہ آ سکا، یہ بھی ہوا کہ فکشن کے مقابلے میں شاعری پر کم توجہ کی گئی، نتیجتاً کئی امور میں کوئی نظریاتی ہم آہنگی قائم نہ ہو سکی، اس کے علاوہ ساختیاتی نقاد خود اپنے متقدمین اور معاصرین کے نظریات کو Deconstruct کرتے رہے۔

قبل اس کے کہ اکتشافی نظریہ نقد کے مطابق نظم کی قرأت کے Postulates کا ذکر کیا جائے، یہ بتانا نامناسب نہ ہوگا کہ اس زمانے میں جب فرانسیسی ساختیاتی نقادوں کی تنقیدات ابھی ترجمے کی صورت میں انگریزی میں منتقل نہ ہوئی تھیں، اور مغربی دُنیا ابھی ہئیتی تنقید ہی سے جوجھ رہی تھی، میں سوچتا رہا کہ سوانحی، تاریخی اور تاثراتی تنقیدات، یہاں تک کہ ہئیتی تنقید بھی نہ نظم شناسی میں اور نہ ہی اس کی قدر سنجی میں کوئی مدد کرتی ہیں، اس لیے متن کے حوالے سے تنقید کے رول کو نئے سرے سے مرتب اور متعارف کرانے کی ضرورت ہے، اس ضمن میں، میں کہنا چاہوں گا کہ بیسویں صدی کے ستر ہویں دہے سے ہی جب کہ میں پورے طور پر تنقید نگاری کی طرف متوجہ ہوا میں نے مروجہ طریق ہائے نقد سے ایک حد تک استفادہ کرنے کے ساتھ ساتھ بُنیادی طور پر متن کے Guiding prime plus یہ کیا ہے۔ ''اقبال اور غالب'' جنوری ۱۹۷۸ء، ''کارگہہ شیشہ گری'' (میر کا مطالعہ) مارچ ۱۹۸۲ء، اور ''ناصر کاظمی کی شاعری'' ۱۹۸۲ء اس کی مثالیں ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ اس سے پہلے چھٹی دہائی میں میں اپنی مطبوعہ کتابوں میں بھی جزوی طور پر اسے برتتا رہا، ''جدید اُردو نظم اور یوروپین اثرات'' مارچ ۱۹۶۸ء اور ''غالب کے تخلیقی سرچشمے'' ۱۹۶۹ء، اس کی مثالیں ہیں۔

بعد ازآں، اسی کی دہائی سے میں اپنی مطبوعہ کتابوں میں شرح و بسط، تواتر کے ساتھ اس نوع کے تجزیاتی عمل کو برتتا رہا، اس سے شعر میں تجربے کی اکتشافی شناخت رفتہ رفتہ مشکل ہوتی گئی اور یہ طرز نقد اکتشافی تنقید سے موسوم کیا جانے لگا، ۱۹۹۹ء میں میں نے اس نوع کے تجزیاتی عمل کو Theorise کرنے کے لیے ''اکتشافی تنقید کی شعریات''

طبع کی۔ یہ کتاب اہلِ ادب اور ناقدین کی توجہ کو اپنی طرف کھینچنے میں کامیاب رہی۔

متن کی اکتشافی قرأت ذیل کے نکات کا بھی احاطہ کرتی ہے:

۱۔ مصنف کا متن سے اخراج
۲۔ متن میں موضوعیت کے بجائے تجربے کی دریافت
۳۔ قاری کی متن سے رشتگی
۴۔ تجربے کی نمو پذیری
۵۔ تجربے کی کثیر الجہتی
۶۔ قاری کے جمالیاتی اور فکری مقتضیات
۷۔ متن کی قدر سنجی

نظم کی اکتشافی قرأت کی ثمریابی کا انحصار اس بات پر ہے کہ اس میں برتے گئے الفاظ تخلیقی عمل کا حق ادا کرتے ہوئے ایک نادیدہ اور امکان خیز تجربے میں ڈھل جائیں، تجربہ شعر میں راوی، کردار، واقعہ، پس منظر، مکالمہ، لہجے کے اُتار چڑھاؤ، طنز، آہستہ کلامی، خاموشی اور نمو پذیری سے قابل شناخت ہوتا ہے یہ تجربہ کردار و واقعہ کے باہمی تعمل سے ایک تحرک پذیر ڈرامائی صورت اختیار کرتا ہے اور شروع سے اخیر تک فرضیت پر مدار رکھتا ہے، پس ظاہر ہے کہ شعر سے کسی متعینہ اور مجرد خیال یا معنی کے بیان کو شعر سے یا اس کے تخلیقی تجربے سے کوئی سروکار نہیں رکھتا۔ یہ تجربہ قاری سے قاری تک بدلتا، پھیلتا اور بڑھتا ہے، اور قاری اکتشافی حیرت اور جمالیاتی نشاط سے ہمکنار ہوتا ہے۔

یاد رہے متن خارجی حقیقت سے انقطاع کر کے اپنی حقیقت خود خلق کرتا ہے اور قاری متن کی قرأت کر کے اس کی بسیار شیوگی، حیرت، وقعت اور دل پزیری سے متمتع ہوتا ہے۔ قاری کے متن کا سامنا کرتے ہوئے اس بات کا قوی امکان موجود رہتا ہے کہ خود قاری اپنی حسیت، ذہنی، جذباتی اور ثقافتی میلانات سے متن کے تجربے پر اثر

انداز ہوتا ہے، اس طرح متن اور قاری کا جدلیاتی منظرنامہ وجود میں آتا ہے، ساختیاتی نقاد اس حد تک ''قاری کے متن کی دنیا'' میں وارد ہوتے ہیں کہ وہ متن کے وجود کو قاری سے مشروط کرتے ہیں۔

مزید برآں، یہ اکتشافی قرأت ہی ہے جو فن پارے کی تفہیم و تحسین کے ساتھ ساتھ اس کی قدر سنجی کے لیے بھی راستہ کھول دیتی ہے، یہ کام روایتی تنقیدات سے ممکن نہ ہوسکا، اکتشافی طریقِ نقد سے ظاہر ہوتا ہے کہ متن کا تجربہ کیا ہے، کس نوعیت کا ہے، سادہ یا پیچیدہ، علامتی ہے یا غیر علامتی۔ پس تجربہ جتنا عمیق، تہہ دار، پیچیدہ اور امکان خیز ہو، اسی کے مطابق اس کی قدرومنزلت کا تعین ہوگا۔

آیئے ان معروضات کے پیشِ نظر کمار پاشی کی نظم ''الف کی خودکشی پر چند سطریں'' کی قرأت اکتشافی طریقِ تجزیہ سے کریں۔

نظم کی قرأت کو کارگر بنانے کے لیے قاری کو اس کے ہیئتی عناصر کی باہمی ترکیب پزیری اور صنفی خصائص سے واقف ہونا ضروری ہے، یہ نظم کی ناگزیر روایت سے کماحقہٗ واقفیت کو اُجاگر کرتی ہے۔ غزل کی تفہیم وتحسین کے لیے غزلیہ روایت جسے جوناتھن کلر نظم کے تناظر میں Convention سے موسوم کرتا ہے، اور اس کی اہمیت کا بار بار ذکر کرتا ہے، سے لاتعلقی یا لاعلمی اس کی تحسین کاری کو مشکوک بنائے گی۔

نظم کی قرأت کرتے ہوئے قاری کے لیے لازمی ہے کہ وہ نظم کے یکے بعد دیگرے آنے والے ہر لفظ استعارے یا پیکر سے اگنے والے ربط پزیر تجربے کو حیاتی طور پر محسوس کرے، وہ خاص طور پر اپنی آنکھوں کے سامنے اسے تشکیلیت کے مراحل سے گزرتے ہوئے اور مختلف سمتوں میں پھیلتا ہوا دیکھے۔

اس کے علاوہ لفظوں کے درمیان خاموشیوں اور بندوں کے درمیان وقفوں اور کرداروں کے رویّوں اور لہجوں کی Variation پر بھی نظر رکھنا ضروری ہے۔

الف کی خودکشی پر چند سطریں:

(۱)

جلتی بُجھتی روشنیوں میں سایہ سایہ جلتا تھا
سارا کمرہ وہسکی اور سگرٹ کی بو میں ڈوبا تھا
ابل رہا تھا زہر رگوں میں موت کا نشہ چھایا تھا
سارا منظر نقطہ نقطہ مہمل مہمل لگتا تھا
شاید کچھ دن پہلے تک یہ کوئی بھوت بسیرا تھا
الف نہتا
ج نہتی
سارے بے ہتھیار
اپنے ملک اور قوم کے مردہ پہرے دار

(۲)

ج نے سارے رنگ اتارے
اور قہقہہ مار کے گرجی
ہے کوئی دعوے دار؟
سارے جام اُٹھا کر چیخے
تیرے ایک ہزار
ج اندھیروں باہر آئی
کیا الف پروار
باپ ترا مقروض تھا میرا
میرا قرض اُتار
آر پار سب سائے گم سم

بھوت بنے دروازے
پریت آتماؤں کی صورت کھڑی ہوئی دیواریں
گہری اپار خموشی
گہری اتھاہ، اپار
بے آواز اندھیرے برسے
برسے موسلا دھار
بجلی بن کر کوندر ہے تھے یہی شبد ہر بار
باپ تیرا مقروض تھا میرا
میرا قرض اُتار

۳۔

ایک انوکھی خبر چھپی ہے شہر کے سب اخباروں میں
سب دوکانیں بند پڑی ہیں کوئی نہیں بازاروں میں
سائیں سائیں لو چلتی ہے مئی مئی موسم ہے
آج الف کے جل مرنے پر دنیا بھر میں ماتم ہے

جلتی بجھتی روشنیوں میں سایہ سایہ جلتا ہے
ابل رہا ہے زہر رگوں میں موت کا نشہ چھایا ہے
سارا منظر نقطہ نقطہ، مہمل مہمل لگتا ہے
ایلینا پاپچ کہتا ہے، یہ کوئی بھوت بسیرا ہے

نظم تین بندوں پر مشتمل ہے، اور تینوں بندوں میں ماضی بعید، ماضی مطلق اور فعل حال کے بالترتیب استعمال سے نظم کے واقعاتی تسلسل میں زمانی فاصلے قائم ہو جاتے ہیں، اور نظم بظاہر روایتی تصوّرِ زماں کی پابندی کرتی نظر آتی ہے، لیکن ایسا نہیں

ہے، نظم کے آخری بند میں فعل حال کو برتا گیا ہے جو نظم کی واقع شدہ پوری صورت حال کو لمحہ حاضر سے مربوط کرتا ہے، اور ماضی کے واقعات پس منظر میں رہ کر اس کے استحکام اور پھیلاؤ کا باعث بنتے ہیں، اس طرح سے نظم میں وقت تخلیقی عمل کے تحت جاری بہاؤ کی صورت اختیار کرتا ہے۔

پہلے بند میں شعری کردار ایک غیر آباد مکان یا سرا، جسے وہ ''بھوت بسیرا'' کہتا ہے میں رات کے وقت آگ (جو آتش دان کی آگ ہو سکتی ہے) کی جلتی بجھتی روشنیوں میں سگرٹ نوشی اور شراب نوشی کی کثرت سے پیدا شدہ بدمستی کو یاد کر رہا ہے، نشہ آور چیزوں کا بے تحاشا استعمال کرنے والے لوگوں، جن میں فوجی بھی ہیں، جیسا کہ پہلے بند کے آخری دو مصرعوں ؎

سارے بے ہتھیار
اپنے ملک اور اپنی قوم کے مردہ پہرے دار

شعر سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ خود بھی ایک گہری مدہوشی کی حالت میں مبتلا ہونے کا ذکر کر رہا ہے، جس کی وجہ سے اسے سارا منظر ''نقطہ نقطہ مہمل مہمل'' لگتا ہے۔

نظم کا پہلا شعر ''جلتی بجھتی روشنیوں'' کے خوابناک منظر کو اُبھارتا ہے اور یہ پوری نظم کے لیے کلیدی الفاظ کا کام کرتا ہے، پوری نظم کردار و واقعہ کے تعمل کے حوالے سے ''جلتی بجھتی روشنیوں'' کی استعاراتی تصویر بن جاتی ہے، نظم میں بیان کنندہ سامنے آتا ہے، جو محض بیان کنندہ نہیں بلکہ جس تردد آمیز، متاسفانہ اور نشہ آور ماحول کو پیش کرتا ہے اس کا لازمی حصہ بن جاتا ہے، ایک ویران اور غیر آباد کمرے میں، جو بقول راوی:

''شاید کچھ دن پہلے تک یہ کوئی بھوت بسیرا تھا''

کو یاد کر رہا ہے،

جلتی بجھتی روشنیوں میں سایہ سایہ جلتا تھا
سارا کمرہ وِہسکی اور سگرٹ کی بو میں ڈوبا تھا

ابل رہا تھا زہر رگوں میں موت کا نشہ چھایا تھا

سارا منظر نقطہ نقطہ مہمل مہمل لگتا تھا

شاید کچھ دن پہلے تک یہ کوئی بھوت بسیرا تھا

اس کے بعد راوی شراب کے نشے میں دھت موجود لوگوں میں سے نمایاں طور پر دو کرداروں ج اور الف کا ذکر کرتا ہے، وہ کہتا ہے کہ الف نہتا تھا اور یہی حال ج کا بھی تھا۔ وہ نہتے کیوں تھے؟ ظاہر ہے کہ جنگ میں شکست کے بعد ان سے ہتھیار بھی چھین لیے گئے تھے، نہتے ہونے کی بنا پر دونوں اپنا اور اپنے ملک کا دفاع کرنے سے قاصر تھے، الف اور ج کے کرداروں کو یک حرفی ناموں سے موسوم کرنے سے ان کے موجود لوگوں میں ملن کی تخصیصیت اور رموزیت کے علاوہ شعری تجربے کی اسراریت کو بھی تقویت ملتی ہے، چونکہ شعری کردار دوسرے لوگوں، مثلاً ایلینا پا (جس کا ذکر آخری بند میں ملتا ہے) کے لیے اجنبی ہے اور وہ خود اس کے لیے اجنبی ہیں، اس لیے اس کے ان کرداروں کو الف اور ج سے موسوم کرنے کا جواز فراہم ہوتا ہے یہ بھی ممکن ہے کہ ان کی مقبولیت اور شہرت کے پیشِ نظر ان کی Identity کو پردے میں رکھنے کے لیے ان کو یک حرفی ناموں سے موسوم کیا گیا ہے۔

الف نہتا

ج نہتی

الف اور ج دونوں کو نہتا دیکھ کر وہ کمرے میں حاضرین کی طرف نظر اُٹھا کے بے زاری، حقارت اور غم و غصہ سے لبریز لہجے میں کہتا ہے۔

سارے بے ہتھیار

اپنے ملک اور اپنی قوم کے مردہ پہرے دار

وہ ملک کے محافظوں کو شراب نوشی کرتے ہوئے "بے ہتھیار" دیکھتا ہے، اور نشے کے عالم میں بھی اسے یہ بات کھلتی ہے، اور وہ طنز، تلخی اور غصہ سے انھیں "مردہ پہرے دار" قرار دیتا ہے۔

دوسرے بند میں توقف کے بعد غیر متوقع طور پر ایک عجیب وغریب ڈرامائی واقعہ رونما ہو جاتا ہے، شعری کردار بیان کرتا ہے کہ:

ج نے سارے رنگ اتارے
اور قہقہہ مار کے گرجی
ہے کوئی دعوے دار؟

یعنی ج تکلف، شرم وحیا اور مصلحت کو بالائے طاق رکھ کر اپنی مجروح انانیت کے ساتھ ایک بپھرے ہوئے روپ میں سامنے آتی ہے، اور قہقہہ مار کے گرجتی ہے اور کہتی ہے کہ اس کا اگر کوئی دعوے دار ہے تو سامنے آ کر اس پر اپنا حق جتائے، ''قہقہہ مار کے گرجنا'' اس کے دبے ہوئے احتجاج کا بے محابا اظہار ہے اور جواباً نشے میں چور سامعین ڈرامائی انداز میں اپنے فوری ردِعمل کا اظہار کرتے ہیں:

سارے جام اُٹھا کے چیخے
تیرے ایک ہزار

یہ محاکاتی مصرعے صورت پزیر واقعے کی ڈرامائیت میں مزید اضافہ کرتے ہیں، حاضرین کے ردِعمل سے ج کو دھچکا لگتا ہے، اور خود تحفظیت کو غیر یقینی دیکھ کر وہ ''اندھیروں باہر'' آتی ہے اور الف پر وار کرتی ہے کہ چوں کہ اس کا باپ اس کا مقروض ہے اس لیے اس کو باپ کا قرض اتارنا لازم ہے، ج کا نہتی صورت میں غیروں میں موجود ہونا ناممکن الوقوع کو ممکن بنانے کے شعری عمل پر دلالت کرتا ہے۔ اس کا ''اندھیروں باہر آنا'' خود الف کے لاشعور سے برآمد ہونے کے امکان کو اُبھارتا ہے اور یہ اس کے ضمیر کی تجسیم بھی ہو سکتی ہے، اسے ملک وقوم کے ناموس کا اشاریہ بھی قرار دیا جا سکتا ہے۔

ج اندھیروں باہر آئی
کیا الف پر وار

باپ ترا مقروض تھا میرا
میرا قرض اُتار

ج ایک اکیلی عورت ذات مردوں کے ہجوم میں گھری ہے، وہ اپنی زندگی اور ناموس کی سلامتی اور تحفظ کے لیے اپنے کسی سچے چاہنے والے کو سامنے آنے کو کہتی ہے تا کہ وہ اس پر اپنا حق جتائے اس کو شاید یہ خیال تھا کہ حاضرین میں سے کوئی ایک جو (الف کے علاوہ کوئی اور نہیں) اس کا ہاتھ تھامے گا، لیکن یہ دیکھ کر کہ وہاں سب کے سب جام بدست فی الجملہ اس پر دعوے کر رہے ہیں، اس کی غیرت وحمیت کو چوٹ لگ جاتی ہے، اور وہ اپنی اصل پر آ کر اندھیروں سے روشنی کی طرف آتی ہے، اور الف جو سب میں ممیز اور معتبر ہے، پروار کرتی ہے کہ وہ اپنے باپ کا قرضہ چکا دے، ج کے مطالبے سے یہ بات ظاہر نہیں ہوتی کہ الف کا باپ کن معنوں میں اس کا مقروض تھا، یا اس کے ساتھ اس کے رشتے کی کیا نوعیت تھی یا غیروں میں ایک غیر آباد جگہ پر اس کی موجودگی کا کیا جواز ہے، تاہم اس کے لہجے اور بہ تکرار مطالبے سے موہوم طریقے سے قاری کا ذہن اس تلمیح کی طرف مڑ سکتا ہے جو رام چندر جی اور ان کے پتا راجہ دشرتھ ان کی بیوی کیکئی اور کیکئی کے بیٹے بھرت کے آپسی رشتے کو محیط ہے۔ رام چندر جی کے پتا کی جان ان کی بیوی کیکئی نے بچائی تھی، جس کے عوض اس نے اپنے پتی سے اس احسان کا قرض چکانے کا وعدہ لے لیا تھا، جب رام چندر جی کی تخت نشینی کا وقت آیا تو کیکئی نے انھیں اپنا وعدہ یاد دلایا، اور اپنے بیٹے بھرت کو گدی پر بٹھانے اور رام چندر جی کے لیے چودہ سال کے بن باس کا مطالبہ کیا۔ نظم کے خالق کمار پاشی کا تخلیقی ذہن قدیم ہندوستانی دیومالا اور مذہب سے مملو تھا اس لیے ان کی شاعری میں ان کے اثرات منقلب صورت میں در آتے ہیں۔

زیرِ تجزیہ نظم میں بھی ج الف کو اس کے پتا سے لیے گئے وعدے کو پورا کرنے کا مطالبہ کرتی ہے، ظاہر ہے ج نے اس کے والد پر کوئی احسان کیا ہے۔ ج کے نزدیک یہ احسان اس پر قرض کے مانند ہے، یہ قرض الف کے باپ پر واجب الادا تھا اور

واقعاتی تناظر میں جنگ کو فتح میں بدلنے کا وعدہ بھی ہو سکتا ہے جو وہ پورا نہ کر سکا اور اب اس کے بیٹے سے متقاضی ہے کہ پورا کرے، اس طرح سے نظم دیو مالائی عنصر سے آشنا تو ہو جاتی ہے، تاہم نظم میں اس عنصر کی کوئی مماثل صورت سامنے نہیں آتی، اس بنا پر نظم میں دیو مالائی عنصر کی نفی کی جا سکتی ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ نظم کی فرضی دنیا میں کوئی دیو مالائی عنصر کسی قابل شناخت صورت میں در نہیں آتا، کیوں کہ اس سے نظم کا فرضی وجود معرض خطر میں پڑ سکتا ہے۔ ج کا یہ غیر متوقع بیان سارے ماحول کو ششدر کرتا ہے اور صورت حال گہرے طور پر منقلب ہو جاتی ہے، عیش کوشی کی فضا ابتری، دکھ، حیرت، برہمی، سکتہ، خموشی اور خوف میں بدل جاتی ہے اور یہ اظہار الف کو غیر معمولی صدمے سے دوچار کرتا ہے، نظم میں شدید اور دور رس کیفیت کا اظہار یوں ہوتا ہے۔

آر پار سب سائے گم سم
بھوت بنے دروازے
پریت آتماؤں کی صورت کھڑی ہوئی دیواریں
گہری اپار خموشی
گہری اتھاہ، اپار
بے آواز اندھیرے برسے
برسے موسلا دھار
بجلی بن کر کوندر ہے تھے یہی شبد ہر بار
باپ تیرا مقروض تھا میرا
میرا قرض اُتار

سارے ماحول پر ج اور اس کی آواز چھا جاتی ہے، شعری کردار ج کی آواز کی تکرار کی سحر آگینی کو بجلی کے کوندنے سے مشابہ کرتا ہے:

بجلی بن کر کوندر ہے تھے یہی شبد ہر بار

''گہری اپار خاموشی'' اور اندھیارے میں بجلی کا بار بار کوندنا ماحول کی اسماہی اسراریت اور گمبھیرتا میں حد درجہ اضافہ کرتے ہیں اور پھر تیسرے بند میں شعری کردار اطلاع دیتا ہے:

ایک انوکھی خبر چھپی ہے شہر کے سب اخباروں میں
سب دوکانیں بند پڑی ہیں کوئی نہیں بازاروں میں

سائیں سائیں لو چلتی ہے مٹی مٹی موسم ہے
آج الف کے جل مرنے پر دنیا بھر میں ماتم ہے

شعری کردار اطلاع دیتا ہے کہ شہر کے سب اخباروں میں ایک انوکھی خبر چھپی ہے کہ الف نے خود سوزی کی ہے اور اس کے جل مرنے پر دنیا بھر میں ماتم ہے، سب دوکانیں بند پڑیں ہیں، کوئی بازاروں میں نہیں ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ الف کی خودکشی ایک عالم گیر شہرت اور مقبولیت کے مالک انسان کی خودکشی ہے جو ناقابلِ یقین ہے اور حد درجہ المناک بھی ہے اور خود شعری کردار بھی اس کی خودکشی سے مغموم ہے، اسی لیے اسے ''سائیں سائیں لو چلتی اور مٹی مٹی موسم'' کا احساس ہوتا ہے اس مصرعے سے بھی عندیہ ملتا ہے کہ اس کی موت پر فطرت بھی رنجیدہ ہے، لوگوں اور میڈیا تک صرف یہ خبر پہنچی ہے کہ الف نے خودکشی کی ہے، مگر اس کا سبب کسی کو معلوم نہیں سوائے شعری کردار یا ج یا اس کے ہم پیالہ لوگوں کو جو ایک غیر آباد مکان میں رات کو مے نوشی کر رہے تھے، شعری کردار ان کا ہی حصّہ تھا اور انھیں چشم نگراں سے دیکھتا بھی تھا۔ تیسرے بند کے دو حصّے ہیں اور دونوں حصّوں میں وہ پھر اسی غیر آباد مکان میں موجود دکھائی دیتا ہے، جہاں اس کے دوست موجود ہیں، اسے ویران مکان کو دیکھ کر اپنے فرضی دوست ایلینا پا کی بات یاد آتی ہے جو وہاں شب گزشتہ موجود تھا اور اس نے اس مکان کو ''بھوت بسیرا'' قرار دیا تھا۔ اس بار کمرے میں وہی پُر اسراریت ہے۔

جلتی بجھتی روشنیوں میں سایہ سایہ جلتا ہے
ابل رہا ہے زہر رگوں میں موت کا نشہ چھایا ہے
سارا منظر نقطہ نقطہ مہمل مہمل لگتا ہے
اور اس بند کا آخری مصرع
ایلینا پاپچ کہتا تھا، یہ کوئی بھوت بسیرا ہے

ظاہر ہے ماحول کی پُر اسراریت، ڈراؤنا پن اور آسیبی کیفیت نشے سے گہری ہوگئی ہے، پوری نظم اسی آسیبی کیفیت کی گرفت میں ہے، نظم کی فضا، کردار، متکلّم، تخاطب، مخاطبین کے علاوہ مکالمے بھی مافوق فطری ہیں، نظم کا پورا منظر نامہ اپنے خواب خوابِ وجود کا اثبات کرتے ہوئے بھی شعری کردار کے مدہوش ذہن کا وقوعہ بھی ہوسکتا ہے، اس نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو الف، ج اور ایلینا پا جیسے فرضی کرداروں کا عمل اور ردِّ عمل اپنی منطق کو خلق کرتا ہے۔

نظم کی خوبی یہ ہے کہ اس میں موزون و مترنم الفاظ، ان کی تلازمی کیفیات، کردار و واقعہ کے عمل اور ردِّ عمل سے ایک تحیر خیز، اسراری اور گمبھیر ماحول کی مصوری کی گئی ہے۔ نظم ایک پیڑ کی طرح فطری طور پر اُگ آئی ہے، اور اپنے چھوٹے بڑے برگ و بار پھیلا رہی ہے، دوسری خوبی یہ ہے کہ فوق فطری فضا کی ہمہ گیریت کے باوصف نظم انسانی جذبات و احساسات کی قوس قزح کو پیش کرتی ہے، نظم لسانی اور ہیئتی خصائص کی بنا پر اپنے باطن میں بوقلموں افکار و احساسات کو ایک افسانوی اور وحدت پذیر منظر نامے میں متشکل کرتی ہے، جو قاری کے جمالیاتی اور فکری حواس کو متاثر کرتی ہے۔ رہے اس کے معانی وہ شکست خوردگی، حب الوطنی، عدم وابستگی، نسوانی بیداری، نسوانیت کی تحقیر و توقیر، رشتوں کی پُر اسراریت، خوف، ندامت، احتجاج، محبت، نفرت، مہملیت، دکھ پر محیط ہوسکتے ہیں اور ہر قاری اپنے ذوق، علم اور حسیت کے مطابق ان میں حک و اضافہ کرسکتا ہے۔

چنانچہ نظم میں تجربے کی کثیر الجہتی ، اس کے بندوں کی تقسیم ، بحر کی روانی ، قافیوں کے ترنم ، مصرعوں کا چھوٹا بڑا ہونا ، مکالماتی انداز ، محیر العقول وقوعات اور تخیل کاری کی مرہون ہے، نظم کے پہلے بند کے پہلے پانچ مصرعوں میں بحر کے بہاؤ، ردیف و قافیہ، بعض لفظوں کی تکرار (سایہ سایہ، نقطہ نقطہ، مہمل مہمل) اور شعری کردار کے بدلتے لہجے سے اور ج کے غیر متوقع احتجاجی عمل سے نظم کی ڈرامائیت نقطۂ عروج کو چھو جاتی ہے، اور پھر ج کے مطالبے کے ردِّ عمل کے طور پر ماحول میں جو خاموش انقلاب برپا ہوتا ہے وہ نظم کی اسراری فضا کو مزید تقویت دیتا ہے، اور قاری کے لیے نظم کے سحر سے نکلنا ناممکن ہو جاتا ہے، بلاشبہ نظم تخلیقیت کے تقاضوں کو کماحقہ پورا کرتی ہے۔

●

پروفیسر انیس اشفاق

میر کی ایک غزل کی جدید قرأت

فن پارے کی تعبیر کے لیے وقتاً بعد وقتِ ضروری سمجھے جانے والے تنقیدی نظریوں اور اصولوں کے معیاری مباحث کی اہمیت کا انکار نہ کرنے کے باوجود ادب کے ایک ادنیٰ طالب علم کی حیثیت سے میں نے ہمیشہ یہی محسوس کیا ہے کہ فن پارے کے مختلف اور کثیر الجہات مفاہیم تک رسائی حاصل کرنے کے لیے ضروری نہیں کہ وابستۂ مکاتب قرأتوں کا سہارا لیا جائے۔ اگر آپ متن کی صحیح خوانی اور اس کے بطن میں چھپے ہوئے معانی کے نیرنگ کو سمجھنے کا سلیقہ رکھتے ہیں تو آپ کی تعبیر میں کم و بیش وہ ساری گنجائشیں نکل آتی ہیں جو دور بہ دور تفہیم کے مختلف دبستانوں سے منسوب قرار دی جاتی ہیں۔ اسے یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ اگر فن پارے میں یہ گنجائشیں موجود نہ ہوتیں تو قرأتوں کے ان دبستانوں کا وجود میں آنا عجب ممکن نہ ہوتا۔ بڑی اور ہمہ زمانی تخلیقوں کے اندر موجود معانی کا وفور ہی ان قرأتوں کے ظہور کا وسیلہ بنتا ہے۔ اس لیے ان قرأتوں کی گرفت سے آزاد میں ایک ایسی خود مختار قرأت کا قائل ہوں جو فن پارے کے مفہوم تک پہنچنے کے لیے جزئی مفاہیم کی دریافت میں ہر پہلو اور ہر زاویے کو نگاہ میں رکھے۔

خوش قسمتی سے داعیانِ سیمینار نے مجھے ایک ایسی قرأت کا پابند بنایا ہے جس میں فن پارے کو طرح طرح سے پرکھنے کی آزادیاں حاصل ہیں۔ یہ آزاد تصور تعبیریوں تو شائستہ تعبیر نقادوں میں ہمیشہ توجہ طلب رہا ہے لیکن جدیدیت کے زمانے میں اس پر زیادہ اصرار کیا جانے لگا اور فن پارے کے معنوی امکانات کے حدود کو وسیع تر کرنے کی غرض سے ان اصولوں کی شیرازہ بندی کی جانے لگی جو تعبیر کے ترجیحات میں رموزِ فن

کے ممکنہ زاویوں کو نگاہ میں رکھتے ہیں۔ رموزِ فن کے انھیں زاویوں کو نگاہ میں رکھ کر میں نے اپنے تجزیے کے لیے ایک ایسی غزل کا انتخاب کیا ہے جو اپنے نیرنگ ہائے معنی کی بنا پر تعبیر کے بعد بھی تشنۂ تعبیر معلوم ہوتی ہے۔ ذیل میں اس غزل کا متن ملاحظہ کیجیے:

پہلا مرحلہ

ہم جزر و مد سے دست و بغل اٹھتے ہیں خروش	کس کا ہے راز بحر میں یارب کہ یہ ہیں جوش
ابروئے کج ہے موج کوئی، چشم ہے حباب	موتی کسی کی بات ہے سیپی کسی کا گوش
ان مغبچوں کے کوچے ہی سے میں کیا سلام	کیا مجھ کو طوفِ کعبہ سے میں رندِ دردنوش
حیرت سے ہووے پرتوِ مہ نورِ آئینہ	تو چاندنی میں نکلے اگر ہو سفید پوش

دوسرا مرحلہ

کل ہم نے سیرِ باغ میں دل ہاتھ سے دیا	اک سادہ گل فروش کا آ کر سبد بدوش
جاتا رہا نگاہ سے جوں موسمِ بہار	آج اُس بغیر داغِ جگر ہیں سیاہ پوش

تیسرا مرحلہ

شب اس دلِ گرفتہ کو واکر بزورِ مے	بیٹھے تھے شیرہ خانے میں ہم کتنے ہرزہ کوش
آئی صدا کہ یاد کرو دورِ رفتہ کو	عبرت بھی ہے ضرور تنک اے جمع تیز ہوش
جمشید جن نے وضع کیا جام کیا ہوا	وے صحبتیں کہاں گئیں کیدھر وے ناؤنوش
جز لالہ اس کے جام سے پاتے نہیں نشاں	ہے کوکنار اس کی جگہ اب سبو بدوش
جھومے ہے بید جائے جوانانِ میگسار	بالائے خم ہے، خشت، سرِ پیرِ مے فروش

بہ استثنائے مقطع میر کی یہ غزل گیارہ شعروں پر مشتمل ہے۔ ایک سی کیفیت اور ایک سے آہنگ والی اس غزل کو وسیع مفہوم کے داخلی نظام کے ماتحت تین مرحلوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ ایک دوسرے سے بظاہر غیر متعلق معلوم ہونے والے ان تینوں مرحلوں کے مابین ربطِ معنی کا لحاظ یوں رکھا گیا ہے کہ پہلے مرحلے میں بہ وسیلۂ استفہام ظاہری منظروں کی تہہ میں نظر آنے والے منظروں کے مرقعے تیار کیے گئے ہیں۔

دوسرے مرحلے میں سلسلۂ مفہوم کو گزشتہ سے متعلق اور آئندہ سے مربوط رکھنے کے لیے درمیان میں دو شعروں کو لایا گیا۔ تیسرے مرحلے میں معدوم ہو جانے والے مظاہر کو بدلی ہوئی ہستیوں میں موجود دکھا کر عبرت کا احساس دلایا گیا ہے اور عبرت کا یہ احساس دلانے میں پہلے مرحلے کے تہہ نشیں منظروں کے تئیں پیدا ہونے والے استفہام کو محرک بنایا گیا ہے۔

غزل کی شعر بہ شعر تشریح کے ذریعے اس کے تہہ دار مفاہیم تک پہنچنے سے قبل آپ یہ دیکھ لیجئے کہ اس کے ظاہری مفاہیم کیا ہیں: غزل کے پہلے شعر سے لے کر اس کے آخری شعر تک مختلف وقوعوں کے باطنی ربط کے ذریعے شاعر یہ بتانا چاہتا ہے کہ زمانی اور مکانی آثار میں کوئی شے باقی اور دائم رہنے والی نہیں ہے۔ ہر شے کو بالآخر فنا ہو جانا ہے لیکن فنا کے اس تسلسل کو دیکھتے رہنے کے باوجود ہم دنیا کی رونقوں میں کھوئے رہتے ہیں اور ہمیں یہ خیال نہیں رہتا کہ ایک دن فنا کے اس محیط میں ہمیں بھی شامل ہو جانا ہے۔

آیئے دیکھیں کہ شاعر نے ہر مرحلے کے وقوعوں اور خود ان مرحلوں کے درمیان یہ ربط کس طرح پیدا کیا ہے اور معانی کو منور کرنے کی سعی میں کیا کیا ہنر دکھائے ہیں۔

عرض کیا جا چکا ہے کہ یہ غزل تین مرحلوں سے ہوتی ہوئی ختم کلام تک پہنچی ہے۔ پہلے مرحلے میں چار شعر ہیں: (ہم جزر و مد...... سفید پوش)۔ ان چار شعروں میں پہلے شعر کا آغاز استفہام سے ہوتا ہے:

ہم جزر و مد سے دست و بغل اٹھتے ہیں خروش — کس کا راز بحر میں یارب کہ یہ ہیں جوش

استفہام یہ ہے کہ سمندر کی تہہ میں کون سا عالمِ راز ہے کہ موجوں کے جزر و مد سے دست و بغل (دل ہلا دینے والا) شور اٹھ رہا ہے۔ دل ہلا دینے کا ذکر اگرچہ شعر میں نہیں ہے لیکن کیفیتِ شعر سے دل میں یہی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ یہ بصری اور سماعی پیکر بنا کر

شاعر بصورتِ سوال ہمیں یہ سوچنے پر مجبور کرتا ہے کہ اس لرزہ براندام کر دینے والے شور کے پیچھے آخر ہے کون؟ سوال کا جواب ملنے سے قبل یہ دیکھ لیجیے کہ جزر و مد اور دست و بغل میں تضاد کی صورت کیا ہے۔ دست و بغل سے مراد مُعانقہ ہے اور جزر و مد میں بلندی اور پستی کا فاصلہ ہے لیکن شاعر کا کمال یہ ہے کہ یہاں اس نے دونوں متضاد صورتوں کو ایک دوسرے سے ہم کنار کر دیا ہے۔

ذکر پہلے کے استفہام کا ہو رہا ہے...... اس کا جواب ہمیں سامنے کے ان منظروں سے ملتا ہے جو شاعر کی نگاہ میں اپنی ماہیت بدل کر نئے منظروں کی شکل اختیار کر لیتے ہیں:

ابروئے کج ہے موج کوئی، چشم ہے حباب
موتی کسی کی بات ہے سیپی کسی کا گوش

وہ دیکھتا ہے کہ موج کسی ابروئے خمدار کی شکل بنی ہوئی ہے اور حباب نے آنکھ کی وضع اختیار کر لی ہے۔ سمندر کا موتی کسی کا سخن معلوم ہو رہا ہے اور صدف گوش کی صورت نظر آ رہا ہے اور اب سمندر کا عالمِ راز اس کی سمجھ میں آنے لگتا ہے کہ سمندر کی تہہ میں بھی جاندار رہنے والی کچھ بے جان چیزیں موجود ہیں۔ یہ راز سمجھ میں آتے ہی اسے ڈوب جانے والوں کا خیال آتا ہے اور ڈوب جانے والوں کا خیال آتے ہی وہ سمجھ لیتا ہے کہ سمندر کے جوش و خروش کا سبب کیا ہے۔ غزل کا یہی شعر موزوں لفظوں کے در و بست کے ذریعے ایک ایسا بصری پیکر بناتا ہے جو ہمارے حلقۂ نگاہ میں دو منظروں کو ایک ساتھ لاتا ہے۔ پہلے ہم محیطِ آب کو دیکھتے ہیں۔ پھر یہ محیطِ آب نہ رہ کر کارگاہِ فنا معلوم ہونے لگتا ہے۔

شعر کے جزئی مفہوم کی اس وضاحت کے بعد اب اس شعر میں کچھ مشابہتوں اور مناسبتوں کو ملاحظہ کیجیے: موج میں ابرو کی سی کجی ہوتی ہے اور حباب چشم سے مشابہ ہوتا ہے۔ بات کو موتی اس لیے کہا گیا ہے کہ بات گوہرِ سخن بھی کہتے ہیں۔ سیپی یعنی

صدف اور گوش میں صوری مناسبت ہے اور جس طرح کان کے بغیر بات نہیں سنی جا سکتی اسی طرح صدف کے بغیر موتی نہیں بن سکتا۔ اس طرح شاعر نے سمندر کے تلازموں اور انسانی چہرے کے حصّوں کے درمیان صوری اور معنوی مناسبتیں پیدا کر کے ہمارا ذہن معدوم ہو جانے والی اشیاء کی طرف منتقل کیا ہے۔

اوراب پہلے مرحلے کے تیسرے شعر کی طرف آیئے:

ان مغبچوں کے کوچے ہی سے میں کیا سلام   کیا مجھ کو طوف کعبہ سے میں رند درد نوش

بظاہر یہ شعر غزل کے سلسلۂ مفہوم سے الگ معلوم ہوتا ہے لیکن جب ہم تیسرے مرحلے کے دوسرے شعر پر نظر کرتے ہیں۔ (آئی صدا کہ یاد کرو دورِ رفتہ کو...... الخ تو معاً ہمیں یہ خیال آتا ہے کہ یہاں متکلم کون ہے؟ اور ہم غزل کے داخلی ربط کو وسیلہ بنا کر یہ قیاس کرتے ہیں کہ وہ متکلم شاید یہی رندِ دردنوش ہے۔ متکلم کے بارے میں تجسس کی اس صراحت کے بعد اب شعر کے مفہوم پر نظر کیجیے: میں نے مغبچوں کے کوچے ہی سے کعبے کو سلام کر لیا ہے۔ سلام کر لینے کے یہاں دو مفہوم ہیں۔ ایک یہ کہ میں نے کعبہ نہ جا کر اُسے دور ہی سے سلام کر کے اپنی عقیدت کو ظاہر کر دیا ہے اور دوسرا مفہوم ترکِ عبادت کا ہے یعنی میں نے کعبے کو ہمیشہ کے لیے سلام کر لیا ہے۔ اب مجھ سے رندِ دردنوش کو اُس سے کوئی مطلب نہیں۔ یہاں ذہن میں یہ خیال آتا ہے کہ کیا رندِ دردنوش کو طوف کعبہ سے اس لیے مطلب نہیں ہے کہ اسے خوف کعبہ نہیں ہے۔ کیا وہ نہیں جانتا کہ اسے ایک دن فنا ہونا ہے اور بعد الموت کے مرحلے سے گزرنا ہے۔ حقیقتاً اس محل پر رندِ دردنوش موت کی قطعیت اور ناگزیری سے بیگانہ ہے لیکن اسی بیگانگی کا ردِ عمل اسے اس محل پر متکلم بناتا ہے جہاں وہ ہمیں جمشید اور اس کی نا و نوش کی صحبتوں کی یاد دلاتا ہے۔

اوراب پہلے مرحلے کا آخری شعر:

حیرت سے ہووے پرتو مہ نورِ آئینہ   تو چاندنی میں نکلے اگر ہو سفید پوش

اس شعر میں محبوب کو سفید پوش دکھا کر یہ بتایا جا رہا ہے کہ جو چاند نظر آ رہا ہے وہ اپنی

روشنی دینے کے بجائے محبوب کی روشنی دے رہا ہے۔ پرتوِ مہ کا حیرت سے نورِ آئینہ بن جانے کا مطلب یہ ہے کہ یہ روشنی محبوب کے بدن کا انعکاس ہے۔ دوسری طرف محبوب کے سفید پوش ہونے میں فنا کا اشارہ بھی ہے۔ وہ یوں کہ محبوب تو عموماً سرخ پوش ہوتے ہیں لیکن یہاں محبوب سفید پوش ہے اور اس کی سفید پوشی سے ذہن کفن پوشی یعنی موت کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ یہاں تک پہلے مرحلے کے مفاہیم کی مختصر تفصیل ہے۔ اس کے بعد دو شعروں پر مشتمل غزل کے دوسرے مرحلے کے مفاہیم ملاحظہ کیجئے:

دوسرا مرحلہ:

کل ہم نے سیرِ باغ میں دل ہاتھ سے دیا　　اک سادہ گل فروش کا آ کر سبد بدوش
جاتا رہا نگاہ سے جوں موسمِ بہار　　آج اس بغیر داغِ جگر ہیں سیاہ پوش

ان شعروں کا مفہوم یہ ہے کہ کل سیر باغ میں ہم ایک سادہ گل فروش کو دل دے بیٹھے۔ لیکن موسمِ بہار کی طرح وہ گل فروش ہمارے ساتھ دیر تک نہیں رہ سکا۔ یعنی اس کے ملنے سے ہمیں صرف ایک رات کی خوشی حاصل ہوئی۔ کل ہی ہم اس کی محبت میں گرفتار ہوئے اور آج وہ ہماری آنکھوں سے اوجھل ہو گیا۔ اس کے چلے جانے کے بعد ہمارے داغ جگر سیاہ پوش ہو گئے۔ اب پہلے مرحلے کے چوتھے شعر: حیرت سے ہووے .... الخ کو نگاہ میں رکھ کر ان شعروں کو پڑھیے اور تضاد کی مختلف صورتیں ملاحظہ کیجیے: دل لینے والا وہ گل فروش جس کے سر پر پھولوں کی ٹوکری ہے اسے مزاجاً رنگین اور لباساً خوش پیرہن ہونا چاہیے۔ لیکن وہ دیکھنے میں سادہ نظر آ رہا ہے۔ اُدھر پہلے مرحلے کے چوتھے شعر میں محبوب سرخ پوش ہونے کے بجائے سفید پوش ہے۔ محبوب کی سفید پوشی اور گل خروش کی سادہ پیری کو دیکھ کر شاعر مبتلائے غم ہے اور اس غم کا اثر یہ ہے کہ اس کے دل کے داغ سیاہ پوش ہو گئے ہیں۔ پہلے مرحلے میں محبوب کا سفید پوش ہو کر سامنے آنا اور دوسرے مرحلے میں محبوب کا معدوم ہو جانا اور اس کے نتیجے میں عاشق کے جگر کے داغوں کا سیاہ پوش ہو جانا فی الاصل فنا کے المیے کی طرف اشارہ کرتا

ہے۔ یہ دو شعر پہلے مرحلے کے شعروں سے بالواسطہ متعلق ہوکر تیسرے مرحلے کے شعروں بلکہ پوری غزل کی معنی سازی کو ایک محکم بنیاد فراہم کرتے ہیں۔

اور اب غزل کا تیسرا مرحلہ جس کا آغاز اس طرح ہوتا ہے:

تیسرا مرحلہ: شب اس دلِ گرفتہ کو......الخ

گل فروش ہمارے ساتھ چند ساعتیں گزار کر چلا گیا۔ ہمیں اس کے چلے جانے کا غم ہوا اس غم کو بھلانے اور دل کو دنیا کے معاملات کی طرف سے ہٹانے کے لیے ہم نے شیرہ خانے (شراب خانے) جا کر ایک فضول سا شغل شراب نوشی) اختیار کیا۔ لیکن وہاں شراب سے ہمارا غم غلط نہ ہوسکا بلکہ وہاں پہنچ کر جو کچھ ہمیں سنائی دیا (آئی صدا کہ یاد کرو......) اس نے ہمارے غم کو اور بڑھا دیا۔ شیرہ خانے میں ہمیں سنائی دیا کہ اے تیر ہوش جماعت گزرے ہوئے زمانے کو یاد کر اور عبرت حاصل کر۔ یہاں ہم آپ کو یاد دلادیں کہ یہ آواز اُسی رندِ دردنوش کی ہے جسے ہم نے غزل کے تیسرے شعر کے مفہوم کے بیان میں اِس مرحلے کا متکلم قرار دیا تھا۔ اس شیرہ خانے میں بھی وہی رندِ دردنوش ہے جسے بزورِ اپنے دل کو وا کر لینے کے بعد اپنے اندر سے ایک آواز آتی ہوئی محسوس ہورہی ہے۔ اور یہ آواز اسے دور کے زمانوں کی طرف لے جاکر معدوم ہوجانے والے منظروں کو نگاہ کے آس پاس کے اُن مظاہر کی شکل میں دکھارہی ہے جو ہیں تو وہی لیکن اپنی ماہیت بدل چکے ہیں۔ یہ تیسرے مرحلے کے پہلے دو شعروں کا مفہوم ہے۔ بقیہ تین شعروں میں عبرت دلانے کی غرض سے شاعر نے جو بصری پیکر بنائے ہیں اور ان پیکروں کے وسیلے سے تضادوں اور مناسبتوں کی جو شکلیں پیدا کی ہیں وہی دراصل غزل کا حاصل ہیں لیکن یہ حاصل اس جمع کا نتیجہ ہے جس کا ذکر ہم اوپر کے دو مرحلوں میں کر چکے ہیں۔ اب ان متضاد صورتوں اور مماثلتوں کو ملاحظہ کیجیے:

دنیا میں نہ تو جام وضع کرنے والا جمشید ہے نہ اس کی نا ؤ نوش کی صحبتیں۔ اب یہ لوازم اپنی سابقہ صورتوں میں نہ دکھائی دے کر دوسری شکلوں میں نظر آرہے ہیں۔

اس لیے کہ انھوں نے اپنی ہیئتیں بدل لی ہیں۔ باغ میں کھلا ہوا لالہ جمشید کا جام ہے اور کوکنار اس کا سبو۔ واضح رہے کہ لالے کی شکل جام کی سی ہوتی ہے اور کوکنار صراحی سے مشابہ ہوتا ہے۔ لالہ اور کوکنار صورتاً شراب کے لوازم ہیں اور اگرچہ ان کا تعلق شراب سے نہیں ہے لیکن معناً دونوں نشہ آور شئے ہیں۔ کوکنار یعنی پوستہ لالے کا ظرف ہے اور جب پوستے میں چاک لگا دیے جاتے ہیں تو اس میں افیم بننے لگتی ہے۔ شراب کا نشہ ہنگامہ کن ہوتا ہے لیکن افیم کے نشے میں فعالیت بالکل نہیں ہوتی۔ اب ان متضاد صورتوں کو نگاہ میں رکھ کر شعر کے جزئی مفہوم پر نظر کیجیے کہ کہاں جمشید کی صحبتوں کی رونقیں اور ہاؤ ہو اور کہاں حرکت اور عمل سے محروم بدلی ہوئی ہیئتوں میں سامنے آنے والی یہ صورتیں۔ (لالہ اور کوکنار)۔

اس مرحلے کے آخری شعر جھومے ہے بید...... الخ) میں یہ کہا جا رہا ہے کہ جہاں جوانانِ میکسار دفن ہیں وہاں بید اس طرح جھوم رہے ہیں جیسے نشے میں لہراتے ہوئے نوجوان۔ یہاں پردۂ نگاہ میں جھومتا ہوا بید ہے لیکن پس پردۂ نگاہ جوانانِ میکسار ہیں۔ اب بید اور شراب خواری کے مابین دو مناسبتیں بھی ملاحظہ کیجیے۔ ایک یہ کہ شراب کو چھاننے کے لیے بید ہی کا استعمال کیا جاتا تھا اور دوسرے یہ کہ میکساری کے وقت شراب کے خم میں تنکوں کو لگا دیا جاتا تھا۔

شعر کے دوسرے مصرعے میں خم کے اوپر رکھی ہوئی اینٹ اصلاً اینٹ نہیں بلکہ پیرِ مے فروش کا سر ہے یہاں خم اور پیرِ مے فروش کے سر میں صوری مناسبت ہے جن شعروں پر ہم گفتگو کر رہے ہیں ان میں ذکر شراب کے عناصر اور شراب خانے کے اندر کے مناظر کا ہو رہا ہے۔ لیکن یہاں بھی منظروں اور ان کے تلازموں کے تضاد سے معنی میں ربط پیدا کیا جا رہا ہے۔ تضادات میں یہ ربط دیکھنے کے لیے ان جزئیات پر نگاہ کیجیے: بید، لالہ اور کوکنار کا تعلق باغ سے ہے جو شراب خانے کے باہر کا منظر ہے اور خم کے اوپر رکھی ہوئی اینٹ شراب خانے کے اندر کا منظر ہے جہاں اس خم کے گرد بیٹھے ہوئے

میخوارِ صحتِ ناؤ نوش گرم کیے ہوئے ہیں۔ لیکن یہاں بھی شاعر نے بیرونی اور داخلی منظروں کے تضاد میں ایک معنوی تعلق پیدا کر دیا ہے:

غزل کے آخری مرحلے کے ان مختلف مفاہیم کی وضاحت کے بعد اب یہ دیکھئے کہ اپنی شاعرانہ حرفتوں کے ذریعے شروع سے تیار کیے جانے والے عبرت کے اس مرقعے کو انتہائے کمال تک پہنچانے میں شاعر نے کیا ہُنر دکھایا ہے۔ وہ عبرت کے اس منظر کو فوری طور پر بیان کر دینے کے بجائے اسے مرحلہ وار یوں بیان کرتا ہے کہ ہر مرحلے میں اس منظر کی شدت بڑھتی جاتی ہے۔ اور منظر زیادہ سے زیادہ عبرتناک ہوتا جاتا ہے۔ زیرِ بحث شعروں میں جمشید، باغ اور میخانے کے متعلقات کا بیان ہے۔ اس پورے بیان میں شاعر پہلے دور کی نسبتوں کو ظاہر کرتا ہے۔ یعنی پہلے وہ جمشید اور اس کے جام وسبو کی طرف جاتا ہے اور ذہن کو اُن کی طرف منتقل کرنے کی غرض سے لالہ اور کوکنار کا ذکر کرتا ہے جو بے جان چیزیں ہیں۔ پھر قریب کی نسبتیں لاتا ہے اور اُن چیزوں کا ذکر کرتا ہے جو پہلے بیان کی ہوئی بے جان چیزوں کے مقابلے میں جاندار ہیں یعنی جوانانِ میکسار۔ اب وہ منظر جو لالہ اور کوکنار کی سی بے جان چیزوں کے ذکر میں ساکن تھا، متحرک ہو جاتا ہے اور یہی تحرک اس منظر کی شدت کو بڑھا دیتا ہے۔ اور پھر اور قریب کی نسبت یعنی شراب خانے کے اندر کے بیان میں اُس خم کے اوپر رکھی ہوئی اینٹ کا ذکر ہوتا ہے، جس کے گرد اپنے انجام سے بے خبر جوانانِ میکسار کا مجمع ہے۔ دور و نزدیک کی نسبتوں کی ذریعے بیان ہونے والے اس منظر کی انتہا تک پہنچتے پہنچتے ایسا معلوم ہونے لگتا ہے کہ جب خم کے گرد بیٹھے ہوئے میکساروں کو یہ بتایا گیا ہوگا کہ خم کے اوپر رکھی ہوئی اینٹ، اینٹ نہیں پیرِ مے فروش کا سر ہے تو اپنے یقینی انجام کو دیکھ کر وہ سب گھبرا کر کھڑے ہو گئے ہوں گے۔ میکساروں کا اس طور حواس باختہ ہو جانا منظر کو اور متحرک کر دیتا ہے۔ اس طرح مرحلہ بہ مرحلہ سکون سے حرکت کی حالت میں آتا ہوا یہ منظر جب اپنی انتہا کو پہنچتا ہے تو ہم پیرِ مے فروش کے سر کی صورت میں متعلقین میخانہ

یعنی موت کی ناگزیری سے بیگانہ رہنے والوں کا عبرت ناک انجام اپنی انتہائی شکل میں دیکھتے ہیں۔

سمندر کی تہہ میں نظر آنے والے منظروں کے تئیں پیدا ہونے والے استفہام سے شروع ہو کر یہ غزل خوش آہنگ بصری اور سماعی پیکروں کی تعمیر کے ذریعے مختلف مرحلوں کے متضاد معنوی تاثرات (Paradoxical Temperss) میں اندرونی ربط پیدا کرتی ہوئی بالآخر ہمیں اس المیہ نظام تک لے جاتی ہے جس کی گرفت سے نکلنا ہمارے لیے ممکن نہیں۔ دیکھا جائے تو موجود سے معدوم کی طرف مراجعت ہی ہمارا مقدر ہے۔ لیکن یہ عام سا موضوع جب میر کے احاطۂ الفاظ میں آتا ہے تو اپنے مختلف معنوی جہات کی بنا پر کہاں سے کہاں پہنچ جاتا ہے۔ میر کا فنِ کمال یہی ہے کہ پوری غزل فنا اور زوال کا ایک ایسا متحرک استعارہ بن جاتی ہے جس میں طرح طرح کے مفاہیم پیدا ہونے کی گنجائشیں نکل آتی ہیں۔ اسی لیے یہ غزل کے تعبیر کے بعد بھی تشنہ تعبیر ہے اور ہمہ زمانی تخلیق کا وصف بھی تو یہی ہے۔ ہمیشہ تشنہ تعبیر رہنا۔

●

پروفیسر مرزا خلیل احمد بیگ

متن کی اسلوبیاتی قرأت

(اقبالؔ کی نظم ''ایک شام'' کے حوالے سے)

کسی ادبی متن کی اسلوبیاتی قرأت دراصل اس کی لسانیاتی قرأت ہے۔ کیوں کہ اس قرأت کی نظری بنیادیں لسانیات فراہم کرتی ہے۔ اس کا طریقۂ کار بھی لسانیاتی ہے اور اس کی اصطلاحات بھی لسانیات سے مستعار ہیں۔ ان تینوں باتوں کا اطلاق کسی متن کی قرأت کو لسانیاتی بنا دیتا ہے۔ لسانیاتی قرأت کے بعد اگر متن کے اسلوبی خصائص (Style-features) کی بھی شناخت کی جائے اور انھیں جانچا اور پرکھا جائے تو یہی لسانیاتی قرأت اسلوبیاتی قرأت کہلائے گی۔ اس سے یہ بات صاف ظاہر ہے کہ کسی ادبی متن یا فن پارے کی اسلوبیاتی قرأت اس کی لسانیاتی قرأت پر مبنی ہوتی ہے۔ کیوں کہ جب تک کہ متن کو لسانیاتی قرأت سے نہ گزارا جائے اس کے اسلوبی خصائص کی شناخت ناممکن ہے۔

ادب اور لسانیات اگرچہ فکری، فنی اور نظری اعتبار سے نیز اپنے رویوں اور طریقۂ کار کے نقطۂ نظر سے دو علیحدہ موضوعات ہیں لیکن ان دونوں میں گہرا رشتہ پایا جاتا ہے۔ اس رشتے کی بنیاد 'زبان' ہے۔ زبان لسانیات کا مواد و موضوع ہے۔ یہی زبان ادب کا ذریعۂ اظہار بھی ہے۔ اگر زبان نہ ہو تو ادب معرض وجود میں نہیں آسکتا۔ دوسری جانب زبان کی موجودگی لسانیات کی موجودگی کی ضامن ہے کہ زبانوں کے ہی سائنسی مطالعے اور تجزیے کا نام 'لسانیات' ہے۔ اور زبانوں کی ساختیاتی توضیح (Structural Description) ہی لسانیات کی غرض و غایت ہے۔

چوں کہ ادب کا ذریعۂ اظہار زبان ہے، اس لیے ادب کا مطالعہ وتجزیہ لسانیاتی سطح پر بھی ممکن ہے اور ادبی متن کی لسانیاتی قرأتِ ناگزیر ہے۔ لسانیات کی ادبی متن سے دلچسپی صرف زبان کی وجہ سے ہے۔ لہٰذا کسی بھی نوعیت کی قرأت متن محض زبان کی ادبی وتخلیقی کار پردازیوں تک ہی محدود رہتی ہے۔ زبان جب ادبی یا تخلیقی اظہار کا ذریعہ بنتی ہے تو یہ بڑی حد تک عام بول چال کی زبان سے مختلف ہو جاتی ہے۔ ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ زبان کا بنیادی مقصد ترسیل (Communication) ہے۔ جب زبان اپنا ترسیلی فریضہ انجام دیتی ہے تو راست، سادہ اور سپاٹ ہوتی ہے اور مروجہ لسانی ضابطوں، قاعدوں اور اصولوں کی پابند ہوتی ہے۔ ادبی زبان میں ترسیلی وزن (Communicative Load) کم ہوتا ہے۔ کیونکہ ادبی فن پارہ اطلاع رسانی کا کام انجام نہیں دیتا بلکہ جمالیاتی حظ بہم پہنچاتا ہے۔ ادبی زبان بڑی حد تک زبان کے مروجہ اصولوں اور قاعدوں کی خلاف ورزی کرتی ہے۔ ہر ادبی فن کار زبان کے مروجہ نارم (Norm) سے کسی نہ کسی حد تک انحراف کا مرتکب ہوتا ہے۔ وہ تخلیقی اظہار کے نت نئے انداز ڈھونڈتا ہے، نئے نئے انسلاکات وتلازمات تلاش کرتا ہے۔ نئی لسانی تشکیلات وتراکیب وضع کرتا ہے اور پرانے لسانی مواد کو بھی انوکھے انداز سے استعمال کرتا ہے۔ تخلیقی فن کار کی یہ تمام کوششیں زبان کے تخلیقی استعمال کے دائرے میں آتی ہیں۔ متن کی اسلوبیاتی قرأت کے دوران ان تمام اسلوبی خصائص کی تلاش اور شناخت جاری رہتی ہے۔ متن کے اسلوبیاتی قاری کو یہ دیکھنا لازم ہے کہ کسی ادیب یا شاعر نے زبان کی کن کن Strategies کا استعمال کیا ہے جن کی وجہ سے زبان ایک خاص امتیازی اہمیت کی حامل بن گئی ہے۔ انھیں خصوصیات کی وجہ سے ادب میں زبان کا استعمال، زبان کے دوسرے تمام Functions اور وظائف سے مختلف ہو جاتا ہے۔

ادب میں زبان کے ہی مخصوص ومنفرد استعمال سے اسلوب (Style) کی تشکیل عمل میں آتی ہے۔ چوں کہ ہر ادیب کے ہاں زبان کے استعمال کی نوعیت

جداگانہ ہوتی ہے، اس لیے ہر ادیب کا اسلوب بھی جداگانہ ہوتا ہے۔ غالبؔ کا اسلوب میرؔ کے اسلوب سے اور فیضؔ کا اسلوب اقبالؔ کے اسلوب سے اس لیے مختلف ہے کہ ان کے ہاں زبان کے استعمال کی نہج و نوعیت جداگانہ ہے۔ اسی بنیاد پر کسی ادیب کی انفرادیت کا تعین اس کے اسلوب کے تجزیے سے بخوبی کیا جاسکتا ہے۔ یہ تجزیہ لسانیات کی مختلف سطحوں پر کیا جاسکتا ہے، مثلاً صوتی، صرفی، لغوی، نحوی، قواعدی، معنیاتی وغیرہ۔ اور ہر سطح پر ادبی فن پارے کی اسلوبی خصائص کا پتا لگایا جاسکتا ہے۔

لسانیاتی مطالعۂ ادب میں بنیادی اہمیت مطالعۂ اسلوب کی ہے اور اسلوب کی تشکیل زبان کے متنوع استعمال پر منحصر ہے۔ اسی لیے لسانیاتی مطالعۂ ادب کو اسلوبیاتی مطالعہ یا اسلوبیاتی تنقید بھی کہتے ہیں جس کی اپنی نظری بنیادیں، اپنے اصول اور اپنا طریقۂ کار (Methodology) ہے۔

بیسویں صدی کے اوائل میں یورپ میں فرڈی نینڈ ڈی سسیور کے تازہ لسانی افکار سے لسانیاتِ جدید کا آغاز ہوا۔ اس کے کچھ ہی عرصے کے بعد لسانیات کی ایک اہم شاخ کے طور پر اسلوبیات کا وجود بھی عمل میں آیا۔ اگرچہ ادبی زبان سے ابتدائی دلچسپی روسی ہیئت پسندوں کے ہاں ملتی ہے اور امریکی نئی تنقید میں بھی ایک خاص حد تک زبان سے سروکار پایا جاتا ہے تاہم زبان و اسلوب کے حوالے سے ادب کے باقاعدہ اور منظم مطالعوں اور تجزیوں کی ابتدا لسانیاتِ جدید کے فروغ کے بعد ہی سے ہوتی ہے۔ عہدِ حاضر میں لسانیات کی ایک شاخ کے طور پر اسلوبیات کو جدید تنقیدی نظریات میں ایک اہم مقام حاصل ہے اور ادب کے اسلوبیاتی مطالعے کی روایت اب کافی مستحکم ہوچکی ہے۔

اس امر کا ذکر یہاں بے جا نہ ہوگا کہ اسلوبیات اپنی نظری بنیادیں، طریقۂ کار اور اصطلاحات لسانیات سے لیتی ہے۔ اسلوبیاتی تنقید اور ادبی تنقید میں بنیادی فرق یہ ہے کہ اسلوبیاتی تنقید معروضی ہے اور ادبی تنقید داخلی نیز اسلوبیاتی تنقید توضیحی ہے اور

ادبی تنقید تشریحی۔ اسلوبیاتی تنقید میں اقداری فیصلے نہیں کیے جاتے جب کہ ادبی تنقید کی بنیاد فن پارے کے حسن و قبح کے بیان پر ہے۔ اسلوبیاتی تنقید خالص متن کے مطالعہ پر مبنی ہے، جب کہ ادبی تنقید میں مصنف کی ذات اور اس کے احوال و کوائف کو نیز اس کے عہد اور معاشرے کو بھی خاص اہمیت دی جاتی ہے۔ اس نظری پس منظر میں اقبال کی نظم ''ایک شام'' کا صوتیاتی تجزیہ، صوتی سطح پر نظم کی اسلوبیاتی قرأت کی خصوصیات کو پوری طرح واضح کردے گا:

ایک شام

(دریائے نیکر (ہائیڈل برگ) کے کنارے پر)

خاموش ہے چاندنی قمر کی — شاخیں ہیں خموش ہر شجر کی
وادی کے نوا فروش خاموش — کہسار کے سبز پوش خاموش
فطرت بیہوش ہوگئی ہے — آغوش میں شب کے سوگئی ہے
کچھ ایسا سکوت کا فسوں ہے — نیکر کا خرام بھی سکوں ہے
تاروں کا خموش کارواں ہے — یہ قافلہ بے درا رواں ہے
خاموش ہیں کوہ و دشت و دریا — قدرت ہے مراقبے میں گویا

اے دل! تو بھی خموش ہوجا
آغوش میں غم کو لے کے سوجا

اقبال کی نظم ''ایک شام'' کے اس صوتی تجزیے میں امریکی ماہر اسلوبیات ڈیل ہائمز (Dell Hymes) کے طریقۂ کار کو اختیار کیا گیا ہے جس کا اطلاق اس نے ورڈز ورتھ اور کیٹس کی بعض سانٹس (Sonnets) کے صوتی تجزیوں پر کیا تھا۔ اس تجزیے کی رو سے سب سے پہلے زیرِ تجزیہ نظم کو صوتیاتی رسمِ خط (Phonetic Transcription) میں لکھا جاتا ہے۔ اس کے بعد نظم میں وقوع پذیر مصمتوں (Consonants) اور مصوتوں (Vowels) کے دو علیحدہ چارٹ بنائے جاتے

ہیں اوران صوتیوں (Phonemes) کے سامنے نظم میں ان کی تعدادِ وقوع لکھی جاتی ہے۔ جب یہ دونوں چارٹ مکمل ہو جاتے ہیں تو ایک تیسرا چارٹ بنایا جاتا ہے جس میں سابقہ دونوں چارٹوں کی کثیر الوقوع (High Ranking) صوتیوں کو درج کیا جاتا ہے اور اس بات کا خیال رکھا جاتا ہے کہ جس صوتیے کی تعداد سب سے زیادہ ہے اسے سب سے اوپر رکھا جائے۔ اس کے بعد دوسری کثیر الوقوع آواز یا صوتیہ (Phoneme) درج کیا جائے۔ اس طرح تکررِ وقوع (Frequency of Occurrence) کے لحاظ سے تمام صوتیوں کو تیسرے چارٹ میں درج کیا جاتا ہے۔ اس کے بعد تیسرے چارٹ پر نظر دوڑائی جاتی ہے اور یہ دیکھا جاتا ہے کہ اس میں شامل کون کون سی کثیر الوقوع آوازیں ایسی ہیں جنھیں ترتیب دے کر ایک ایسا لفظ یا فقرہ تشکیل دیا جائے تو زیرِ تجزیہ نظم میں پایا جاتا ہو۔ ایسے لفظ کو جمعی لفظ (Summative Word) کہیں گے جس میں تین خصوصیات کا پایا جانا لازمی ہے:

(۱) یہ لفظ نظم میں کام آنے والی کثیر الوقوع آوازوں (صوتیوں) کی ترتیب سے بنا ہو، یعنی صوتیاتی سطح پر یہ نظم کی کثیر الوقوع آوازوں کا مجموعہ ہو اور پوری نظم کے صوتی آہنگ کو Sum up کرتا ہو۔ اسی لیے اسے "Summative Word" کہا گیا ہے۔ لفظ کے علاوہ یہ کوئی فقرہ بھی ہوسکتا ہے۔

(۲) معنیاتی سطح پر بھی یہ لفظ زیرِ تجزیہ نظم کے بنیادی خیال یا Theme کو Sum up کرتا ہو۔

(۳) نظم میں یہ لفظ مناسب جگہ پر واقع ہونا چاہیے جس سے نظم کے بنیادی خیال یا مفہوم کو سمجھنے میں آسانی ہو۔ ایسے لفظ کو کلیدی لفظ (Key Word) بھی کہہ سکتے ہیں۔

ایک ذہین قاری شعری متن کی قرأت کے بعد، نظم کے صوتی آہنگ اور آوازوں کے تانے بانے اوران کی بُنت (Texture) سے بخوبی واقف ہو جاتا ہے۔ اسے اس بات کا بھی بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے کہ وہ کون کون سی آوازیں ہیں جو نظم میں

بار بار دہرائی جارہی ہیں اور ان آوازوں سے کس قسم کا صوت جمالیاتی (Phono-aesthetic) تاثر پیدا ہورہا ہے، نیز نظم کے مجموعی تاثر یا Mood سے اس کی کیا نسبت ہے۔ قاری کے اسی تاثر کو ایک ماہر اسلوبیات یا اسلوبیاتی نقاد 'سائنسی' بنیاد عطا کرتا ہے۔ سائنسی اس لیے کہ ان تاثرات کو بیان کرنے کے لیے وہ جو طریقۂ کار اختیار کرتا ہے وہ معروضی (Objective) تجزیاتی (Analytical) اور توضیحی (Descriptive) ہوتا ہے۔ یہ تینوں خصوصیات کسی متن کی قرأت کو سائنسی بنیاد عطا کرنے کے لیے کافی ہیں۔

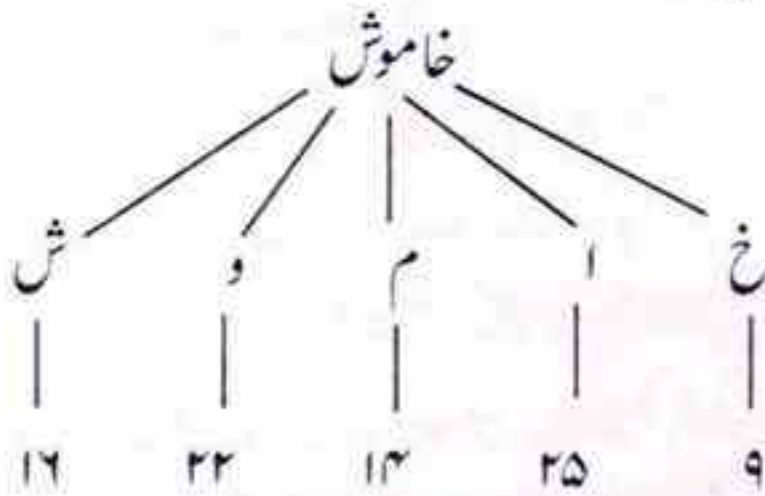
اقبالؔ کی زیر تجزیہ نظم ''ایک شام'' کی قرأت کے بعد جو صوتی نتائج برآمد ہوتے ہیں وہ یہ ہیں:

ا۔ مصوتی وقوع (Vowel Occurrences):

- آ (طویل مصوتہ) = ۲۵ بار
- اَ (مختصر مصوتہ) = ۲۴ بار
- او (طویل مصوتہ) = ۲۲ بار
- اے (طویل مصوتہ) = ۱۳ بار

۲۔ مصمتی وقوع (Consonantal Occurrences):

- ش = ۱۶ بار
- ک = ۱۶ بار
- ہ = ۱۵ بار
- م = ۱۴ بار
- ر = ۱۴ بار
- خ = ۹ بار
- س = ۸ بار

مذکورہ تمام مصوتی اور مصمتی آوازیں اس نظم کی کثیر الوقوع آوازیں ہیں۔ ان آوازوں کو ذہن میں رکھتے ہوئے جب ہم اس نظم کی دوبارہ قرأت کرتے ہیں تو ہمیں لفظ ''خاموش'' ایک ایسا لفظ ملتا ہے جو صوتیاتی سطح پر نظم کی غالب (کثیر الوقوع) آوازوں سے مل کر بنا ہوتا ہے اور معنیاتی سطح پر یہ نظم کے مفہوم کو Sum up کرتا ہے۔ علاوہ ازیں یہ نظم میں ایک سے زائد بار استعمال ہوا ہے۔ چوں کہ یہ ڈیل ہائمز کی بیان کردہ تینوں خصوصیات کا حامل ہے، لہٰذا اسے بلا تامل جمعی لفظ (Summative Word) کہہ سکتے ہیں۔

لفظ ''خاموش'' میں تین غالب مصمتے (Consonants) شامل ہیں، یعنی /خ/، /م/ اور /ش/۔ ان میں /ش/۔ ان میں /ش/ کا تکرر (Frequency) سب سے زیادہ ہے۔ دوسرے غالب مصمتے /م/ اور /خ/ ہیں۔ علاوہ ازیں مصوتوں (Vowels) میں /آ/ کا تکرر سب سے زیادہ ہے۔ انھیں پانچوں آوازوں کی ترکیب سے جمعی لفظ ''خاموش'' کی تشکیل عمل میں آتی ہے۔ اقبال نے فطرت (Nature) کی عکاسی میں، اور قدرتی مناظر اور اشیاء میں پائی جانے والی خاموشی، سکوت اور سکون کے بیان میں ان آوازوں سے بہت عمدہ کام لیا ہے۔ نظم کا صوتی تانا بانا انھیں آوازوں کے اتصال سے تیار ہوا ہے۔ ان آوازوں کی جھنکار پوری نظم میں سنائی دیتی ہے، مثلاً:

خاموش ہے چاندنی قمر کی
شاخیں ہیں خموش ہر شجر کی

یا

کہسار کے سبز پوش خاموش

یا

تاروں کا خموش کارواں ہے

یا

خاموش ہیں کوہ و دشت و دریا

نظم کے آخری دو مصرعے بھی، جو حزنیہ کیفیت کو بیان کرتے ہیں، /خ/، /م/ اور /ش/ کی آوازوں کے تانے بانے سے خالی نہیں:

اے دل! تو بھی خموش ہوجا
آغوش میں غم کو لے کے سوجا

شعری متن ''ایک شام'' کی قرأت نظم کے صوت جمالیاتی تاثر کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے اور ایک ذہین قاری اس کے وجدان سے خاطر خواہ حظ حاصل کرتا ہے، لیکن اس کا معروضی، تجزیاتی اور توضیحی انداز پر بیان لسانیاتی علم کا متقاضی ہے، اور یہ فریضہ اسلوبیات یا اسلوبیاتی تنقید ہی بدرجۂ اتم انجام دے سکتی ہے۔

●

پروفیسر عقیل احمد صدیقی

نظم کلرک کا نغمۂ محبت — ایک تجزیہ

میراجی کے شعری کردار سے متعلق بیک وقت کئی باتیں کہی جاسکتی ہیں۔ ابہام پسندی، پیچیدہ ذہنی اور جذباتی الجھنوں میں غیر معمولی دلچسپی، ھندو دیو مالا، اور فطرت کے مناظر ہم آہنگی کی جستجو، فلسفیانہ خیال آرائی، تصور پرستی، ھندی لب ولہجہ کی پیروی۔ یہ سبھی خصوصیات اہم اور شاعر کا امتیاز ہیں لیکن راشد کو میراجی سے پھر بھی شکایت رہی ہے کہ: —

عہد رفتہ کے بہت خواب تمنا میں ہیں/ اور کچھ واہمے آئندہ کے/ پھر بھی اندیشہ وہ آئینہ ہے جس میں گویا/ میر ہو، مرزا ہو، میراجی ہو/ کچھ نہیں دیکھتے ہیں/ محور عشق کی خودمست حقیقت کے سوا/ اپنے ہی بیم ورجا اپنی ہی صورت کے سوا/ اپنے رنگ، اپنے بدن، اپنے ہی قامت کے سوا/ اپنی تنہائی جانکاہ کی دہشت کے سوا۔

(میر ہو، مرزا ہو، میراجی ہو — راشد)

اصلاً شاعر راشد، شاعر میراجی کو دانشور یا خواب پرست ہیرو کے کردار میں دیکھنے کے آرزومند تھے۔ میراجی کا مجموعی میلان دروں بینی تھا جس کی کائنات میں معروضیت کے بجائے موضوعیت کو بالا دستی حاصل تھی۔ یہ میراجی کے فنی طریق کار کا وصف خاص ہے کہ وہ ہر تجربہ اور احساس کو داخلی ڈراما بنا کر پیش کرتے ہیں۔ اور ان کی نظم کا راوی/ متکلم خود کلامی کے انداز میں باطنی زندگی کے رموز تک رسائی کی کوشش کرتا ہے۔ ایسی نظمیں عموماً ڈرامائیت کی حامل ہیں لیکن جذبہ کی شدت اور ارتکاز کے سبب غنائی (لیریکل) ہیں۔

یہ طریقِ کار مغرب کے رومانی شعرا کی یاد دلاتا ہے جن کے نزدیک ''باطنی کائنات'' پر اصرار ملتا ہے اور جن کا بنیادی تصورِ شعر ہے کہ شاعری شاعر کی اپنی شخصیت (Self) کا اظہار ہے۔ اس رومانی دباؤ اور دبدبہ سے گریز کرتے ہوئے میراجی نے کلرک کا نغمۂ محبت کے نام سے ایک انوکھی نظم تخلیق کی جو موضوع اور طریقِ کار دونوں اعتبار سے غیر معمولی ہے۔ اس تجرباتی نظم کی اہمیت کا اندازہ اس امر سے لگایا جا سکتا ہے کہ خلیل الرحمٰن اعظمی نے انتہائی معتبر انتخاب/انتھالوجی 'نئی نظم کا سفر' میں اسے نمایاں جگہ دی۔

یہ ایک حکائی نظم ہے جس کا کردار ایک کلرک ہے۔ وہ اس کہانی کا راوی بھی ہے جو انتہائی سادہ عام بول چال کی زبان میں اپنی روزمرہ زندگی کے معمولات سناتا ہے۔ اس کتھن کا خاتمہ اس ایک آفاقی حقیقت کا ادراک ہے کہ کلرک جیسے عام لوگ صرف خواب دیکھ سکتے ہیں یا کلرک ہونے کے معنی ازلی تنہائی اور ازلی محرومی کے ہیں۔

اس نظم کو قصے کے ساتھ مخصوص کرنے کے یہ معنی ہرگز نہیں کہ میراجی کی دوسری نظمیں واقعہ سے عاری ہیں۔ یہ تو ہر ایک بامعنی متن کا وصف ہے کہ اسے واقعہ میں تبدیل کیا جا سکتا ہے۔ لیکن یہ نظم اس سے منفرد ہے کہ اس میں از اول تا آخر ایک قصہ گو کلرک ہے جو 'میں'/ واحد متکلم کے ذریعہ اپنی روزمرہ زندگی کا جائزہ لے رہا ہے۔ ور وہ بھی ایسی زبان اور ایسے اسلوب میں جسے شعر کے لیے مستند اور معیاری زبان کا رجبہ تنقید نے کبھی نہیں دیا۔

ہر تخلیق کی طرح اس نظم کا مطالعہ مختلف تنقیدی دبستانوں کے تحت کیا جا سکتا ہے اور اس سے بعض دلچسپ نتائج بھی اخذ کیے جا سکتے ہیں۔ لیکن یہ ایک اکیڈمک مشق ہو سکتا ہے، ضروری نہیں کہ سبھی قرأت اطمینان بخش ہوں یا متن کی تعمیر کے بنیادی اضوں کے ساتھ انصاف کریں۔ مثال کے طور پر اس تخلیق میں روسی ہیئت پسند نقادوں

کے لیے بہت زیادہ کشش اس لیے نہیں ہو سکتی کہ یہاں آہنگ، قافیہ، صوتی نظام، تکرار یا استعارہ کا ایسا پُرعظمت تشکیلی ڈھانچہ موجود نہیں ہے جس کی بنیاد پر اس کی شعریت کے بارے میں کوئی اطمینان بخش فیصلہ صادر کیا جا سکے۔ نئی تنقید کی دلچسپی اس بات میں ہوتی ہے کہ کسی آفاقی صداقت کو کس فنی خوبی کے ساتھ نامیاتی وحدت کا پیٹرن دیا گیا ہے۔ لیکن اس دبستانِ تنقید نے بھی شعریت کے لیے ابہام، امیجری، استعارہ، Paradox، علامت کو معیار قرار دیا ہے۔ اور فن شاعری کے اسی تصور نے کلاس روم سے لے کر علمائے تنقید کی کتابوں تک جگہ بنائی ہے۔ جب کہ فن کا یہ تصور غناتی (لیریکل) شاعری کے لیے زیادہ موزوں ہے۔ اس تصور کو مشرقی معیار نقد نے بھی بدیع و بیان کے تصورات کے ذریعہ تقویت پہونچائی ہے۔

بہر حال کلرک کا نغمۂ محبت، غنائی نظم نہیں ہے اور نہ ہی اس کی بنت میں امیجری، استعارہ اور علامت کا دخل ہے، یہ ایک کہانی یا کتھا ہے جس کی بنیاد کردار، پلاٹ، جائے وقوع اور 'نقطۂ نظر' پر قائم ہے اور جو زبان استعمال ہوئی ہے۔ وہ یاکبسن کی تقسیم کے مطابق استعاراتی کے بجائے میٹانومک (Metonomyc) ہے اور جو یاکبسن کے خیال میں شاعری کی نہیں بلکہ نثر کی زبان ہے۔ تو کیا تسلیم کر لیا جائے کہ میراجی کا تحریر کیا ہوا یہ متن کلام موزوں (Verse) ہے شاعری نہیں۔ میں نہیں سمجھتا کہ کسی نقاد نے اس نظم کے شاعری ہونے پر شبہ قائم کیا ہو۔ لیکن اس متن کی تعمیر کے جتنے وسائل ہیں سبھی بیانیہ (Narration) کے ہیں۔ جسے ہمیشہ ہی فکشن کی ملکیت سمجھا گیا۔ اور جسے فکشن کی تعمیر و توضیح کے لیے مخصوص سمجھا گیا ہے۔ مثنوی کے مطالعے کو استثنا قرار دیا جا سکتا ہے لیکن یہاں صنف اور اس کے تقاضے کی اہمیت زیادہ ہے۔ استثنا یا کتھن Narrativity کی کم۔

اب اگر اس بیانیہ نظم کی قرأت اور اس کی تعبیر و توضیح بیانیہ کے تکنیکی وسائل بالخصوص راوی متکلم (Narrator) کے نقطۂ نظر سے کی جائے تو اس سے دوسری

قرأت کے مقابلے میں زیادہ بہتر نتائج اخذ کیے جاسکتے ہیں۔ ایسی صورت میں سب سے پہلے دیکھنا یہ ہوگا کہ میراجی کی اس نظم کا ماخذ کیا ہے؟۔

نظم کا عنوان کلرک کا نغمۂ محبت، ہمیں بتلاتا ہے کہ میراجی کے پیش نظر ایلیٹ کی مشہور نظم The Love Song of J.Alfred Prutrock رہی ہوگی۔ اس نظم کی تعمیر میں 'نظریہ لاشخصیت' (Impersonal Theory) کارفرما ہے۔ جس کی رو سے یہ نظم مصنف کے شخصی جذبات کا براہ راست اظہار نہ ہو کر عمومی احساسات وجذبات کی لاشخصی تشکیل ہے، اس لیے کہ ایلیٹ کے خیال کے مطابق شاعری۔

> " Is not a turming loose of emotion
> but an escape from an emotion ; it is
> not expression of personality but an
> escape from peronality"

اس تصور کے تحت ایلیٹ نے لیریکل (غنائی) شاعری کے بجائے ڈرامائی شاعری کو ترجیح دی۔ اور ڈرامائی شاعری کے لیے کیا طریق کار مناسب ہوسکتا ہے؟ ایلیٹ نے ایک دوسرے مضمون "Hamlet and his Problems" میں ان الفاظ میں ظاہر کیا تھا۔ " The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an objective co-relative; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when th external facts, Which must terminate in sensory experience are given, the emotion is immediately evoked ".

یہ تکنیک معروضی تلازمہ خیال ہے، جس کی مثال یہ نظم The love song of J A fred Prufrock ہے، اور جس میں پریشان حال Prufrock اپنی سوچ یا مونولاگ (ہم کلامی) کے انداز میں قاری/مخاطب کو اپنے سیلف (ذات) سے آگاہ کراتا ہے۔ ایسی نظموں میں عمل سے زیادہ کردار کی شخصیت اور اس کے وجود کو اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ اس مقصد کے حصول کا واحد مناسب ذریعہ یہ ہے کہ اپنی کہانی ہم خود سنائیں۔ اپنی کتاب زندگی سے ایسے واقعات منتخب کریں جو ہمارے کردار کو نمایاں کر سکیں اور ان واقعات کو بیانیہ کی تعمیر کے اصولوں کے مطابق ڈھال کر پیش کریں۔ بیانیہ کا یہ پورا عمل ہمیں سکھاتا ہے کہ ہم کس طرح خود کو معروض میں بدل دیں جیسے ہم اپنے بارے میں نہیں بلکہ کسی دوسرے شخص کے بارے میں گفتگو کر رہے ہیں۔ مغربی شاعری میں Browning کی نظم My Last Dutches ڈرامائی مونولاگ کے کامیاب استعمال کے لیے مشہور ہے۔ اس تتبع میں بعض تکنیکی تبدیلیوں کے ساتھ بے شمار نظمیں وجود میں آئیں۔ ایلیٹ کی مذکورہ نظم بھی ان میں سے ایک ہے۔ اردو ادب میں یہ اولیت میراجی کی نظم 'کلرک کا نغمۂ محبت' کو حاصل ہے۔

یہ نظم ایک مونولاگ (ہم/ واحد کلامی) ہے جو ڈرامائک مونولاگ سے مختلف ہے کہ آخر الذکر کے ذریعہ متکلم اپنے مخاطب سے کچھ چھپاتا ہے یا متکلم کی نیت میں کچھ کھوٹ ہے جسے وہ ظاہر کرنا نہیں چاہتا۔ جب کہ یہاں واحد کلامی ہے اور اس کا مقصد مخاطب پر خود کو ظاہر کرنا ہے۔ اس اظہار ذات کے لیے متکلم نے اپنی روز مرہ زندگی سے چند واقعات یا صورت حال منتخب کیے ہیں۔ ان واقعات اور صورتِ حال کے بیان کے لیے جو الفاظ مہیا کیے گئے ہیں ان سے ہم کچھ نتائج اخذ کر سکتے ہیں اور متکلم کے بارے میں کسی فیصلہ تک پہنچ سکتے ہیں۔ پہلی صورت حال انتہائی حقیقت پسندانہ اور غیر جذباتی پیش کش ہے۔

سب رات مری سپنوں میں گزر جاتی ہے اور میں سوتا ہوں
پھر صبح کی دیوی آتی ہے
اپنے بستر سے اٹھتا ہوں، منھ دھوتا ہوں
لایا تھا کل جو ڈبل روٹی
اس میں سے آدھی کھائی تھی
باقی جو بچی وہ میرا آج کا ناشتہ ہے

یہ مرحلہ بتلاتا ہے کہ متکلم تنہا ہے اور روٹین زندگی گزارنے کے لیے مجبور ہے۔ اس کی تنہائی کا واحد رفیق اس کے سپنے ہیں۔

دوسری صورت حال متکلم کی آرزمندی، اور محرومی کا بیان ہے یہ محرومی اور شدید ہو جاتی ہے جب وہ دوسروں کی کامیابی سے اپنی محرومی کا موازنہ کرتا ہے۔

دنیا کے رنگ انوکھے ہیں۔
جو میرے سامنے رہتا ہے اس کے گھر میں گھر والی ہے
اور دائیں پہلو میں اک منزل کا ہے مکان،
وہ خالی ہے اور بائیں جانب اک عیاش ہے
جس کے یہاں اک داشتہ ہے اور ان سب میں
اک میں بھی ہوں لیکن بس تو ہی نہیں
ہیں اور تو سب آرام مجھے، اک گیسوؤں کی خوشبو ہی نہیں

تیسرا مرحلہ زیادہ دلچسپ ہے۔

فارغ ہوتا ہوں ناشتے سے اور اپنے گھر سے نکلتا ہوں
دفتر کی راہ پہ چلتا ہوں،
رستے میں شہر کی رونق ہے، اک تانگہ ہے، دو کاریں ہیں۔
بچے مکتب کو جاتے ہیں، اور تانگوں کی کیا بات کہوں

یہ مانا ان میں شریفوں کے گھر کی دھن دولت ہے، مایا ہے،
کچھ شوخ بھی ہیں، معصوم بھی ہیں
لیکن رستے پر پیدل مجھ سے بدقسمت مغموم بھی ہیں
تانگوں پر برق تبسم ہے،
باتوں کا میٹھا ترنم ہے،
اکساتا ہے دھیان یہ رہ رہ کر، قدرت کے دل میں ترحم ہے؟
ہر چیز تو ہے موجود یہاں اک تو ہی نہیں، اک تو ہی نہیں
اور میری آنکھوں میں رونے کی ہمت ہی نہیں آنسو ہی نہیں۔

یہ وہ مرحلہ ہے جہاں مخاطب کسی اخلاقی فیصلے کے لیے آزاد ہے۔ لیکن متکلم اپنے لاشعور میں داخل ہو کر خود کو ظاہر کر دیتا ہے اور ساتھ ہی قدرت کی ستم ظریفی بتلا کر اپنے عمل کا جواز بھی پیش کر دیتا ہے۔

چوتھا اور آخری مرحلہ پیشے سے متعلق ہے۔ جس سے راوی مطمئن نہیں ہے لیکن وہ سوائے ذہنی جھلاہٹ کے کچھ بھی نہیں کر سکتا۔ اس مرحلے کے بعد تنہائی اور محرومی کا وہ ادراک ہے جسے متکلم ابدی اور دائمی حقیقت قرار دیتا ہے۔

اور دل میں آگ سلگتی ہے: میں بھی جو کوئی افسر ہوتا
اس شہر کی دھول اور گلیوں سے کچھ دور مرا پھر گھر ہوتا
اور تو ہوتی!
لیکن میں تو اک منشی ہوں تو اونچے گھر کی رانی ہے
یہ میری پریم کہانی ہے اور دھرتی سے بھی پرانی ہے۔

اس نظم میں 'اظہار ذات' کا مقصد مخاطب سے کسی ہمدردی کا حصول نہیں جیسا کہ راشد نے حسن کوزہ گر (۱) میں کیا ہے۔ یہاں حسن کوزہ گر جہاں زاد کو اپنی

قربانی بتا کر اور جتا کر اسے ہمدردی کے لیے اکساتا ہے۔ وہ اپنے سچے عشق کا واسطہ دیتا ہے اور آرزومند ہے کہ جہاں زاد اپنی بے رخی ترک کر دے۔

تمنا کی وسعت کی کس کو خبر ہے جہاں زاد لیکن
تو چاہے تو بن جاؤں میں پھر
وہی کوزہ گر جس کے کوزے
تھے ہر کاخ و کو اور ہر شہر و قریہ کی نازش
تھے جن سے امیر و گدا کے مساکن درخشاں
تمنا کی وسعت کی کس کو خبر ہے جہاں زاد لیکن
تو چاہے تو میں پھر پلٹ جاؤں اپنے مجبور کوزوں کی جانب (حسن کوزہ گر)

اسی طرح اختر الایمان کی باز آمد بھی ایک مونولاگ ہے۔ لیکن یہ مونولاگ نہ تو اظہار ذات ہے اور نہ ہی اس کے ذریعہ متکلم مخاطب سے ہمدردی کا طالب ہے بلکہ دونوں سے الگ وقت کی ستم ظریفی کے تجربے کے ذریعہ زندگی کی مہملیت کا ادراک ہی اس مونولاگ کا مقصد ہے۔ نظم کا متکلم جب آخری منظر تک پہونچتا ہے تو اس تجربے سے دوچار ہوتا ہے۔

بھیڑ ہے بچوں کی چھوٹی سی گلی میں دیکھو
ایک نے گیند جو پھینکی تو لگی آ کے مجھے
میں نے جا پکڑا اسے، دیکھی ہوئی صورت تھی
کس کا ہے، میں نے کسی سے پوچھا!
یہ حبیبہ کا ہے، رمضانی قصائی بولا
بھولی صورت پہ ہنسی آ گئی اس کی مجھ کو
وہ بھی ہنسنے لگا۔ ہم دونوں یونہی ہنستے رہے!
دیر تک ہنستے رہے! (باز آمد — اختر الایمان)

'میں' کی یہ طنزیہ ہنسی زندگی کی مہملیت کا ادراک بھی ہے اور مدافعت بھی۔ یہ انداز بیان تلخ حقائق کو انگیز کرنا سکھاتا ہے۔

ان مذکورہ تینوں نظموں میں راوی کا فرق بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ 'حسن کوزہ گر' میں ہم جس 'میں' سے دوچار ہوتے ہیں وہ دانشور، تعقل پسند اور نرگسی شخص ہے جس کے لہجہ میں فیوڈل عاشق کا طمطراق ہے، جب کہ 'کلرک کا نغمۂ محبت' میں ہم جس 'میں' کے روبرو ہیں وہ ایک فطری انسان کا نمائندہ ہے نہ کہ تعقل پسند انسان کا۔ اختر الایمان کا 'میں' فطری انسان کے قریب ہے لیکن وہ عاقل بھی ہے اور بالغ بھی۔

بہر حال زندگی کے یہ چند مراحل جنھیں کلرک کا نغمۂ محبت میں متکلم 'میں' نے شخصیت کے اظہار کے لیے چنا۔ وہ مخاطب کو مطمئن کر پاتے ہیں یا نہیں، لیکن خود راوی کو منطقی انجام تک ضرور پہونچاتے ہیں۔ جب وہ اردگرد کے بکھراؤ سے بے نیاز ہو کر اپنی مجبور اور محدود 'انا' کو ابدی حقیقت مین منعکس دیکھتا ہے۔

یہ میری پریم کہانی ہے اور دھرتی سے بھی پرانی ہے۔

اس نظم کو اس طرح بھی پڑھا جا سکتا ہے۔ یہ نظم مونولاگ کے بجائے خودکلامی (Soliloquy) ہے یا پھر راوی کی محض سوچ پھر 'میں' کسی اور سے نہیں بلکہ اپنے آپ سے مخاطب ہے اور اس کا مشن تلاشِ ذات ہے——

کچھ اپنی کھوج—— کہ وہ کیا ہے؟ اور کہاں ہے؟ غرض شخص کی تلاش، اس کا مقصد ہے۔ اس تلاش کا جائے وقوع شہر ہے۔ یہ شہر بھی دہلی، لاہور، لکھنؤ، کلکتہ سے مختلف ہے کہ اس کی کوئی شناخت نہیں ہے اس کی شناخت صرف کاریں، تانگے، دھول اور گلیاں ہیں۔ بالکل کلرک کی مانند جس کا تعارف محض یہ ہے کہ وہ کلرک ہے۔ ایسی صورت میں راوی کے لیے تشخص کا مسئلہ اہم ہو جاتا ہے۔ وہ فلسفہ کے بجائے اپنی روز مرہ زندگی میں ہی اپنی شخصیت کو ڈھونڈتا ہے۔ وہ اس تلاش کو انتہائی معروضی ڈھنگ سے انجام دیتا ہے جس کے لیے وہ اپنی زندگی کے گمنام یا ناپسندیدہ گوشوں میں بھی

لاشعوری طور پر داخل ہو جاتا ہے۔ اور ہم بحیثیت قاری راوی سے کچھ زیادہ ہی واقف ہو جاتے ہیں۔ اس لیے کہ وہ اس مرحلہ میں داخل ہو کر زندگی کے ڈرامے کا محض عینی شاہد نہیں ہوتا بلکہ اس کا کردار بھی ہوتا ہے۔ یہ مرحلہ قاری کو متکلم کے بارے میں اخلاقی فیصلہ کرنے کا پابند بنا سکتا ہے گو وہ اپنی مجبوری اور اپنی تنہائی میں اپنے عمل کا جواز بھی تلاش کر لیتا ہے۔ ایسی صورت میں ضروری نہیں کہ ہم متکلم کے انجام سے اتفاق کریں لیکن ہم تسلیم کرنے کے لیے مجبور ہیں کہ اس نے اس منتشر کائنات میں ذہنی سطح پر تخلیقی آزادی حاصل کر لی۔ اور غالباً اسی ذہنی اور تخلیقی آزادی کو جوائس نے Epiphany کا نام دیا تھا۔

الغرض یہ دونوں مذکورہ قرأت راوی کے نقطۂ نظر (Point of View) کو محور بناتی ہیں اور یہی قرأت نظم کی تخلیقی روایت کا تقاضہ معلوم پڑتی ہے۔ اس قرأت میں قاری بھی خود کو نظم کے راوی کی طرح فعال اور متحرک پاتا ہے۔ البتہ نظم کا عنوان 'کلرک کا نغمۂ محبت' مصنف/شاعر کا عطا کردہ ہجو ملیح ہے یا پھر طنز جسے راوی اور قاری دونوں کو انگیز کرنا پڑے گا۔

●

ڈاکٹر راشد انور راشد

نظم کی ترقی پسند قرأت

کسی بھی متن کا تجزیہ خواہ کسی زاویۂ نگاہ کے سہارے کیا جائے، اصل مفہوم تک رسائی، متن سے براہ راست رجوع کرنے کے بنا پر ہی ممکن ہو پاتی ہے۔ اس بات سے انکار ممکن نہیں کہ مخصوص مکتبۂ فکر سے وابستگی کے اثرات، متن کے تجزیے پر اثر انداز ہوتے ہیں اور مفہوم کی نئی جہتیں، ذہن کی گتھیوں کو سلجھانے میں معاون ثابت ہوتی ہیں۔ لیکن صرف اسی پہلو کو کلیدی اہمیت نہیں دی جا سکتی۔ متن کو بہتر طور پر سمجھنے کے لیے متن کی سنجیدہ قرأت کو بہر حال اوّلیت کا درجہ حاصل ہے اور اس عمل کے ذریعے جو مفہوم ہماری گرفت میں آتا ہے، اسے کسی بھی طرح نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

یہ بات دلچسپی سے خالی نہیں کہ فن پارے کے متن میں کسی بھی طرح کی تبدیلی نہ ہونے کے باوجود مختلف نوعیت کے تجزیے کا انداز جداگانہ ہوتا ہے اور مخصوص زاویۂ نگاہ کے سہارے معنی کی متعدد جہتیں روشن ہوتی چلی جاتی ہیں۔ غور کریں تو اندازہ ہوگا کہ کس متن کی ترقی پسند قرأت، بعض نکات کی بنا پر بلاشبہ متن کی جدید اور مابعد جدید قرأت سے اپنا اختصاص قائم کرے گی اور بنے بنائے سانچوں کے ذریعے اس متن کو پرکھنے کی کوشش کی جائے گی۔ لیکن تجزیے کے دوران اس پہلو کو بھی پیش نگاہ رکھنا ضروری ہے کہ متن کی سنجیدہ قرأت کس مفہوم کی جانب ہماری رہنمائی کر رہی ہے۔ اس مضمون کے لیے میں نے شاعری کی حیثیت سے کم معروف تخلیق کار کا انتخاب کیا ہے تا کہ یہ دیکھنے کی کوشش کی جائے کہ اس کی نظم اپنے متن کی بنا پر گفتگو کے کن زاویوں کو روشن کرتی ہے۔ یہاں اس بات کا ذکر بھی ضروری ہے کہ اگر تخلیق کار اپنے فطری محسوسات

میں قاری کو شریک کرتا ہے تو اس میں مخصوص نظریات کا غلبہ نہیں ہوتا، جس کی بنا پر فن پارے کے متن سے مخصوص مکتبۂ فکر کی نشاندہی کی جاسکتی۔ محمد دین تاثیر کی نظم ''لندن کی ایک شام'' قاری کے ذہن پر اسی نوع کے تاثرات مرتب کرتی ہے۔

تاثیر کے ساتھ ان کے وہ تمام ساتھی جنہوں نے ترقی پسند نظریے کو ادب میں مقبول بنانے کی غرض سے نمایاں کارنامے انجام دیے، مخصوص نوعیت کی تخلیقی صلاحیتوں سے بھی مزین تھے۔ ترقی پسند ادبی نقطۂ نظر کے بُنیادگزاروں نے ادبی سطح پر قابلِ ذکر تخلیقی نمونے پیش کیے اور دوسرے ادیبوں کو بھی اس جانب متوجہ کرتے رہے۔ محمد دین تاثیر نے بہترین شاعرانہ ذہن پایا تھا۔ جس کا ثبوت ان کا شعری مجموعہ ''آتش کدہ'' ہے۔ حالانکہ ترقی پسند ادبی تحریک کو مقبول بنانے کے سبب وہ اپنی تخلیقی صلاحیتوں پر زیادہ توجہ نہ دے سکے اور ادبی سطح پر بحیثیت شاعر ان کی کوئی انفرادی شناخت قائم نہ ہو سکی، اس کے باوجود ان کی بعض نظموں کے مطالعے سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ انھوں نے شاعری میں قابلِ تحسین شعری لوازمات کا خاص خیال رکھا ہے۔ موضوعات کی سطح پر ان کے یہاں کسی تنوع کی نشاندہی نہیں کی جاسکتی، اس کے باوجود بحیثیت شاعر، انھوں نے محدود دائرے میں رہتے ہوئے اپنی موجودگی کا احساس دلانے کی کوشش کی ہے۔ یہاں یہ بات واضح کرتا چلوں کہ آگے چل کر تاثیر نے ترقی پسندی سے علیحدگی اختیار کرلی تھی اور حلقۂ اربابِ ذوق سے وابستہ ہوگئے تھے، لیکن نظم ''لندن کی ایک شام'' غالباً ان کے اس دور کی یادگار ہے جب ترقی پسندی ان کے مزاج کا لازمی جزو تھی۔

۱۹۷۲ء میں خلیل الرحمٰن اعظمی نے نظم کا عمدہ انتخاب ''نئی نظم کا سفر'' کے نام سے کیا تھا جس میں ۱۹۳۶ء کے بعد کی نمائندہ نظمیں شامل ہیں۔ اس کتاب میں ''لندن کی ایک شام'' کو انھوں نے انتخاب کی پہلی نظم کے طور پر شامل کیا ہے، جس سے

اس بات کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ تاثیر کی یہ نظم، غالباً ان کے نزدیک اُردو میں نئی نظم کا نقشِ اوّل تھی۔

نظم ''لندن کی ایک شام'' کی قرأت کے بعد سامنے کا موضوع ''وقت'' کی صورت میں نمایاں ہوتا ہے اور اس حوالے سے نظم کا علیحدہ طور پر تجزیہ بھی ممکن ہے۔ لیکن اگر ہم نظم کی ترقی پسند قرأت کو پیشِ نگاہ رکھیں تو ''لندن کی ایک شام'' جنس کے موضوع پر لکھی گئی ایک اچھوتی نظم کے طور پر ہمارے سامنے آتی ہے۔ ان معنوں میں یہ نظم ترقی پسند فکر سے وابستگی پر اصرار کرتی ہے۔ ترقی پسند عہد میں جنس کے موضوع کو ہمیشہ ہی حاشیے پر رکھنے کی کوشش کی گئی، لیکن جینوئن فن کاروں نے اس اہم پہلو کو نظر انداز نہیں کیا، اور اسی خاصیت کی بنا پر انھوں نے اپنی انفرادیت کا جواز فراہم کیا۔ محمد دین تاثیر نے اس نظم میں جنس کے موضوع کو نہایت شائستہ انداز میں برتنے کی کوشش کی ہے۔ انفرادی طرزِ احساس، داخلی سوز و گداز، رمزیت، نئی تراکیب، جنسی تلازمات، نئے پیرایۂ اظہار اور شخصی تجربوں کی بدولت شاعر نے محسوسات کے دائرے کو وسیع اور کشادہ کرنے کی جانب بامعنی پیش رفت کی ہے۔ روایت سے بغاوت کا رجحان آزاد نظم کی ہیئت کے استعمال میں بخوبی ظاہر ہوتا ہے۔ اس وقت تک آزاد نظم کو زوال پسندی کی علامت سمجھا جاتا تھا۔ لیکن تاثیر نے اس تصور کو تبدیل کرنے میں نمایاں کردار ادا کیا اور آزاد نظم کی ہیئت کے ذریعے فرسودہ اقدار سے بغاوت اور نئی اقدار کی جستجو کو واضح سمت عطا کی۔

نظم ''لندن کی ایک شام'' تین حصّوں پر مشتمل ایک مختصر نظم ہے جس میں نئی امیجری کا استعمال کر کے شاعر نے اپنی نظم کے منظر نامے کو پُرانی نظم کے منظر نامے سے الگ کر کے اپنی ایک انفرادیت قائم کر لی ہے۔ نظم کے تینوں حصّوں میں اگرچہ محسوسات کی سطحیں مختلف تجربوں کی عکاسی کرتی ہیں، پھر بھی ان میں ایک معنوی ربط پوشیدہ ہے۔ نظم کا پہلا حصّہ ملاحظہ فرمائیں۔

یہ رہگزر

یہ زن و مرد کا ہجوم یہ شام
فرازِ کوہ سے جس طرح ندیاں سر پر
لئے ہوئے شفق آلود برف کے پیکر
سفید جھیل کی آغوش میں سمٹ جائیں!
یہ تند گام سبک سیر کاروان حیات
''نہ ابتدا کی خبر ہے نہ انتہا معلوم''
کدھر سے آئے کدھر جا رہے ہیں کیا معلوم۔!

شاعر نے کاروانِ حیات کے تناظر میں تصورِ عشق کا جائزہ لینے کی کوشش کی ہے۔ زندگی کا کارواں، تیز رفتاری کے ساتھ مسلسل آگے کی جانب رواں دواں رہتا ہے۔ شاعر نے رہگزر حیات پر زن و مرد کے ہجوم کو پہاڑ کی بلندیوں سے گرتی ہوئی ندیوں سے تشبیہہ دی ہے جو برق رفتاری کے ساتھ سفید جھیل کی آغوش میں سمٹ جاتی ہیں۔ جس طرح پہاڑ کی بلندی سے جاری ندی اپنے سفر کی ابتدا اور انتہا سے ناواقف ہوتی ہے، اسی طرح زندگی کا کارواں، ابتدا اور انتہا سے بے خبر، بے سمت منزلوں کا سفر طے کرتا رہتا ہے۔ نظم کا یہ پہلا حصّہ زندگی کی بے مقصدیت کو بھی ظاہر کرتا ہے۔ زندگی کی لاسمتیت، سفر کی ابتدا اور انتہا سے ناواقفیت کی بنا پر اجاگر ہوتی ہے۔ یہ حصّہ لاابالی ذہن کے عشق کی ترجمانی کر رہا ہے جس میں کسی بھی، پہلو پر غور و خوض کیے بغیر وادیٔ عشق کی سیر ذہن پر حاوی ہوتی ہے۔ رہگزر، زن و مرد کا ہجوم، شام، فرازِ کوہ، شفق آلود برف کے پیکر، سفید جھیل کی آغوش وغیرہ تراکیب جنسی رجحان کو تقویت بخشتی ہیں۔ یہ واحد متکلّم کا ذاتی تجربہ ہے جس میں عہد جوانی کے خوشگوار لمحات کی آمیزش ہے اور اس تجربے میں وہ اپنی ذات کو براہ راست شامل کیے بغیر عمومی صورتِ حال کا تجزیہ پیش کرتا ہے، جس میں زندگی کا کوئی مقصد واضح نہیں ہو پاتا۔

نظم کے دوسرے حصے میں ''ای روس'' (Eros) کے حوالے سے شاعر نے ان تجربات کا بیان کیا ہے جو مرحلۂ عشق میں محبوب سے قربت کا اشارہ فراہم کرتے ہیں۔ ''ای روس''، عشق کے دیوتا کا مجسمہ ہے جو لندن کے ایک مشہور چوک ''پکاڈلی سرکس'' میں ایستادہ ہے۔ ''پکاڈلی سرکس''، لندن کا ریڈ لائٹ ایریا ہے، جہاں کی رنگین شامیں، عشق کی سرمستیوں میں ہر لحظہ اضافہ کرتی ہیں۔ ''ای روس'' چونکہ عشق کے دیوتا کا مجسمہ ہے، اس لیے شاعر نے اسے بہتر زندگی کے استعارے کے طور پر نظم میں برتنے کی کوشش کی ہے۔ سنہری شام میں جب ای روس جھلملاتا ہے تو اس کی جھلملاہٹ غضب کا نظارہ پیش کرتی ہے۔

سنہری شام میں

ای روس جھلملاتا ہوا
بندھا ہوا ہے نشانہ کھنچتی ہوئی ہے کماں
کہ یہ تیر لگے گا
کہاں؟ یہاں کہ وہاں
نظر نظر سے ملی، دل کا کام ختم ہوا

نظم کے پہلے حصے میں شاعر، صرف ''شام'' کا لفظ استعمال کرتا ہے۔ لیکن دوسرے حصے میں وہی شام، ''سنہری شام'' میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ یہ شام ''ای روس'' کے جھلملانے کی بنا پر ہی سنہری ہوئی ہے۔ نظم کے پہلے حصے میں شاعر نے جنسی رجحان سے متعلق جو تلازمے استعمال کیے تھے۔ ان میں محبوب سے قربت کی ابتدائی منزلوں کا گمان ہوتا ہے، جب کہ دوسرے حصے میں بعد کی منزلوں تک رسائی کے سراغ ملتے ہیں۔ ای روس کے جھلملانے، کمان کے کھنچے ہوئے اور نشانے کے بندھے ہوئے ہونے کا بیان محبوب کے قرب کو ظاہر کرتا ہے، اور اس کی حتمی شکل، نظر کے نظر سے ملنے اور دل کا کام ختم ہونے سے نمایاں ہو رہی ہے۔ اس حصے میں عشق کا تذبذب بھی توجہ طلب ہے۔

شاعر نے عشق کے مختلف مرحلوں کو کامیابی کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ مرحلۂ عشق میں کبھی کوئی محبوب کی قربت سے سرشار ہوکر کھل اٹھتا ہے تو کبھی کوئی اس کے ہجر میں اپنا سارا سکون گنوا بیٹھتا ہے، لیکن انسانوں کی بدلتی ہوئی کیفیت کا کوئی اثر، ای روس پر ظاہر نہیں ہوتا۔ کوئی روئے یا ہنسے، ''ای روس'' کے جھلملانے اور اس کے مسکرانے کے عمل میں کوئی تبدیلی نہیں آتی۔ ''ای روس'' کی مسکراہٹ میں رجائیت کا عنصر شامل ہے۔ اسی بنا پر عشق کے دیوتا کا مجسمہ ناسازگار حالات میں بھی اپنی مسکراہٹ کے ذریعے لوگوں کو وادیٔ عشق میں قدم رکھنے کی ترغیب دیتا ہے۔ ''ای روس'' کا استعارہ، شاعر کی ترقی پسند فکر کا غماز ہے۔ نظم کا تیسرا اور آخری حصہ ملاحظہ ہو۔

سنہری شام میں
ایروس جگمگاتا ہوا
کوئی ہنسے کوئی روئے یہ مسکراتا ہے
اسی مقام پہ پھر لوٹ کر میں آیا ہوں
یہ رہ گزر، یہ زن و مرد کا ہجوم، یہ شام
یہ تند سیر، سبک گام، کاروان حیات
یہ جوشِ رنگ یہ طغیانِ حسن کے جلوے
یہیں کے نور سے روشن مری نگاہیں ہیں
مرے شباب کی روندی ہوئی یہ راہیں ہیں
وہی مقام ہے لیکن وہی مقام نہیں
یہ شام تو ہے مگر وہ سنہری شام نہیں
وہ رعب داب نہیں ہے وہ دھوم دھام نہیں
وہ میں نہیں ہوں کہ ان کا میں اب غلام نہیں
صنم کدوں میں اجالے نہیں رہے کہ جو تھے
کہ اب وہ دیکھنے والے نہیں رہے کہ جو تھے

نظم کے تیسرے حصے میں زمانی فاصلے کا احساس پوری طرح نمایاں ہے۔ اس حصے کی قرأت سے یہ بات پوری طرح واضح ہو جاتی ہے کہ شاعر، حال کی نگاہوں سے ماضی کا جائزہ لینے کی کوشش کر رہا ہے اور اس جائزے میں نقطۂ نظر کی تبدیلی کلیدی کردار ادا کر رہی ہے۔ زمانی فاصلے کی بنا پر واحد متکلم کے تجربے میں حیرت انگیز تبدیلی رونما ہوئی ہے جو ذہنی ارتقا کی بنا پر ممکن ہو پائی ہے۔ کاروانِ حیات، ایک خاص رفتار کے ساتھ آگے بڑھتا ہے جہاں پہلے کی طرح جوشِ رنگ اور طغیانِ حسن کے جلوے ہیں۔ لیکن اتنی یکسانیت کے باوجود اسے یہی محسوس ہوتا ہے کہ کچھ نہ کچھ تبدیل ضرور ہوا ہے۔ شاعر اس بات پر زور دیتا ہے کہ جہاں لوٹ کر وہ واپس آیا ہے، اسی جگہ کے نور سے اس کی نگاہیں روشن رہی ہیں اور وہ ساری راہیں، اس کے شباب کی روندی ہوئی راہیں ہیں۔ جن سے قاری کے ذہن میں ماضی کا ایک مستقل باب روشن ہو جاتا ہے اور زندگی کے گزارے ہوئے ایام اپنی سج دھج کے ساتھ ذہن کے پردے پر نمودار ہوتے ہیں۔ لیکن جب شاعر یہ کہتا ہے کہ ''وہی مقام ہے لیکن وہی مقام نہیں'' تو اس بات کی بخوبی وضاحت ہو جاتی ہے کہ سب کچھ پہلے جیسا ہونے کے باوجود، بہت کچھ تبدیل ہو گیا ہے اور اس کا سبب، شاعر، اشارے میں یہ بتاتا ہے کہ وہ خود بھی پہلے کی طرح نہیں رہ گیا ہے۔ وہ سطحی لذتیت کا غلام نہیں رہ گیا ہے۔ جسمانی خواہشات کی تابعداری سے وہ نجات حاصل کر چکا ہے۔ مقام تو وہی ہے، لیکن وقت کی خلیج اس مقام کی معنویت پوری طرح تبدیل کر دیتی ہے اور یہ تبدیلی بدلتے ہوئے وقت کے پیشِ نظر انسان کے تبدیل ہونے سے عبارت ہے۔ یہ تبدیلی بلاشبہ ذہنی ارتقا کی بدولت ممکن ہو پائی ہے اور یہی ترقی پسند فکر، مقام کے ساتھ ہی مخصوص شام کی انفرادیت پر اصرار بھی کرتی ہے جس میں ''سنہری شام'' کی ترکیب لطیف طنز کے طور پر استعمال ہوئی ہے۔ نظم کے دوسرے حصے میں ''سنہری شام'' کی ترکیب زندگی کی رنگا رنگی، بے فکری اور ذہنی آسودگی کے اشارے فراہم کرتی ہے، لیکن تیسرے حصے میں اس کی معنویت پوری طرح تبدیل

ہوتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ ''یہ شام تو ہے مگر وہ سنہری شام نہیں''۔ اس بیان میں شاعر کا منطقی اور معروضی نقطۂ نظر حاوی رجحان کی حیثیت سے اپنی اہمیت کا احساس کراتا ہے۔

نظم کے آخری حصے میں شاعر، ماضی کے شام کا موازنہ، حال کے شام سے کرتا ہے تو اس کی کشش میں حیرت انگیز تبدیلی اسے مختلف پہلوؤں پر غور و خوض کے لیے مجبور کرتی ہے۔ مخصوص شام کی تبدیلی کے لیے وہ بامعنی اشارے بھی فراہم کرتا ہے۔ وہ رعب داب اور دھوم دھام جیسے الفاظ کو جذبات، کی حقیقی ترسیل کے لیے استعمال کرتا ہے۔ یہ رعب داب دراصل جذبوں کا رعب داب ہے جو بدلتے ہوئے وقت کے زیرِ اثر فرسودگی کا شکار ہو چکا ہے۔ جنسی خواہشوں کی چمک دمک، جو دھوم دھام سے عبارت تھی۔ اب اس کی کشش بھی دم توڑ چکی ہے۔ وہ راہیں جو کبھی اس کے شباب کی روندی ہوئی راہیں تھیں، اب ان میں وہ تابناکی باقی نہیں رہ گئی ہے۔ شباب کی روندی ہوئی راہوں سے یوں بھی جذبات کی پامالی کا تصوّر ذہن میں آتا ہے اور پامال جذبات کسی بھی نوع کے رعب داب اور دھوم دھام سے ربط اور انسلاک قائم نہیں کر سکتے۔ نظم کے آخری مصرعوں میں نئی دُنیا کا خواب آنکھوں میں اُبھرتا ہے۔ یہ نیا خواب صنم کدوں کی فرسودگی اور پامالی کی صورت میں نمودار ہوتا ہے جس میں داغ داغ اُجالوں سے نجات واحد متکلم کو طمانیت کے جذبوں سے سرشار کرتی ہے۔ جو اُجالے، صنم کدوں کی زینت تھے، ان کے نہ ہونے کا احساس ذہنی اضطراب اور احساسِ محرومی کی صورت میں ظاہر نہیں ہوتا بلکہ یک گونہ ذہنی سکون، اسے فرحت بخش تازگی سے ہمکنار کرتا ہے۔

محمد دین تاثیر نے اس نظم میں رمزیت و علامت کے سہارے تکرارِ خیال اور تکرارِ بیان کو فنّی خوبیوں کے طور پر استعمال کیا ہے۔ پہلے حصے میں تند گام، سبک سیر، کاروانِ حیات کا ذکر ہوتا ہے جب کہ تیسرے حصے میں یہ ترتیب تبدیل ہو جاتی ہے اور شاعر تند سیر، سبک گام کاروانِ حیات کا بیان کرتا ہے۔ نظم کے دو مختلف حصوں میں

تراکیب کی تبدیلی کے ذریعے شاعر نے دراصل زمانی فاصلوں پر محیط فکری رویّوں کی نمایاں تبدیلی کو نشان زد کرنے کی کوشش کی ہے۔ اسی طرح شاعر نے نظم کے دوسرے حصّے میں ''ای روس'' کے ''جھلملانے'' اور تیسرے حصّے میں ''جگمگانے'' کو متبادل کیفیات کی ترجمانی کے لیے استعمال نہیں کیا ہے، بلکہ زمانی فاصلے کے پیشِ نظر، محسوسات کی تبدیلی کو ذہن میں رکھتے ہوئے واضح فرق کے ساتھ برتنے کی کوشش کی ہے۔ روشنی کو ہم ذرا فاصلے سے دیکھیں تو اس میں جھلملاہٹ کا گمان ہوگا جب کہ وہی جھلملاہٹ فاصلوں کے سمٹنے پر جگمگاہٹ میں تبدیلی ہو جائے گی۔ نظم کے دوسرے حصّے میں ''ای روس'' کے جھلملانے کا ذکر ہے جس میں یہ اشارہ پوشیدہ ہے کہ مرحلۂ عشق میں شادکامی کے باوجود پوری طرح سیرابی نہیں ہو پائی ہے۔ یعنی لذّت کے تمام پہلو روشن نہیں ہو پائے ہیں، جب کہ تیسرے حصّے میں ''ای روس'' کے جگمگانے سے شاعر نے مرحلۂ عشق کی تکمیلیت کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے جو کہ وقت گزرنے کے ساتھ واحد متکلم کے شعور کا حصّہ بنے ہیں۔ یعنی اس مرحلے پر لذّت کے تمام پہلو روشن ہو چکے ہیں۔ جن میں حالات کی تلخیاں بھی ہیں اور ان تلخیوں کے پیشِ نظر ذہنی ارتقا کی واضح سمت متعیّن ہو رہی ہے۔ ذہنی ارتقا کی بدولت شاعر کے ذہن میں ایک انقلاب رونما ہو گیا ہے۔ وہ اب زندگی کو ایک نئے زاویے سے دیکھنے کی کوشش کر رہا ہے۔ اس زاویے کی بدولت زندگی کا منظر نامہ پوری طرح تبدیل ہو گیا ہے اور وہ ایک نئے عہد کی بشارت پیش کر رہا ہے۔ ایک ایسے عہد کی جس میں زندگی کے لیے تقاضے، شعور اور وجدان کو اپنی گرفت میں لیں گے۔

محمد دین تاثیر کی اس مختصر لیکن پُر اثر نظم کی کامیابی اس بات میں مضمر ہے کہ انھوں نے ترقّی پسند نظریے کی وکالت میں فن کی نزاکتوں پر آنچ نہیں آنے دی اور اشاریت و ایمائیت کے سہارے اپنے محسوسات میں قاری کو شریک کرنے کی کوشش کی ہے۔

●

Hasnain Sialvi

ڈاکٹر محمد عاصم رضوی

''برق کلیسا'': ایک مطالعہ

اکبرالہ آبادی کی نظم ''برق کلیسا'' ایک خاص مذہبی روایت کے پس منظر میں مشرق کے تہذیبی زوال کو ہجو کے مزاحیہ پیرائے میں بیان کرتی ہے۔ نظم متکلم کے ان بیانات پر مشتمل ہے جن کے ذریعہ یہ متکلم ایک مغربی خاتون کے ساتھ اپنی ملاقات کی روداد پیش کرتا ہے۔ ابتدائی سات اشعار میں اس خاتون کے حسن ہوش ربا کی کیفیات کو بیان کیا گیا ہے۔ بعدازاں متکلم نے اپنے قلب وذہن پر اس حسن کی نیرنگیوں کے اثرات کا ذکر کیا ہے اور بیان کیا ہے کہ کس طرح ضبط جذبات اس کے لیے امر محال ہو جاتا ہے اور وہ تقریباً مجبور ہو کر اس خاتون کے حضور التفات وکرم کی درخواست کرتا ہے متکلم کی اس پیش رفت کو فرنگی خاتون ان الفاظ میں مسترد کر دیتی ہے۔

غیر ممکن ہے مجھے انس مسلمانوں سے — بوئے خوں آتی ہے اس قوم کے افسانوں سے
لن ترانی کی یہ لیتے ہیں نمازی بن کر — حملے سرحد پہ کیا کرتے ہیں غازی بن کر
کوئی بنتا ہے جو مہدی تو بگڑ جاتے ہیں — آگ میں کودتے ہیں توپ سے لڑ جاتے ہیں
مطمئن ہو کوئی کیوں کر کہ یہ ہیں نیک نہاد — ہے ہنوز ان کی رگوں میں اثر حکم جہاد

یہ امر متکلم کے لیے یک گونہ اطمینان کا باعث ہے کہ استرداد اس کے انفراد کا نہیں یا اس کی اپنی شخصیت کا نہیں بلکہ اس ملّی اور قومی تشخص کا ہے جس سے مغربی ذہن نفرت کرتا ہے۔ چنانچہ وہ اس خاتون کے شبہات کو دور کرنے کی خاطر اپنی قوم کے مذہبی تشخص کو ماضی کا قصہ بتا کر اپنے مذہب اور اپنی تہذیبی روایت سے برأت کا اظہار کرتا ہے پایان کار اپنی فرنگی معشوقہ کی کوشنودی حاصل کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ نظم اس شعر پر ختم ہوتی ہے:

میرے اسلام کو اک قصہ ماضی سمجھو ہنس کے بولی تو پھر مجھ کو بھی راضی سمجھو

اسلامی اخلاقیات کے پس منظر میں متکلم کا اخلاقی انحطاط اس نظم کی ہجو یہ و مزاحیہ ساخت کی تعمیر کرتا ہے۔ وہ ہجو یہ ساخت جو انفرادی اظہار کی تمام مختلف اللون صورتوں کی تہہ میں لازماً موجود ہوا کرتی ہے۔ ہجو کی اس روایتی تنصیفی ساخت Biparlite structure کے ایک سرے پر وہ تمام انفرادی یا اجتماعی اخلاقی انحرافات ہوتے ہیں جنھیں فنکار نشانہ تضحیک بناتا ہے اور اس ساخت کا دوسرا سرا ان اخلاقی اصولوں سے عبارت ہے جنھیں فنکار کے معاشرے اور اس کی تہذیبی روایت میں اقدارصالحہ کا درجہ حاصل ہے۔ چنانچہ اس نظم کی اہمیت کا مدار اس تاریخی و تہذیبی بصیرت پر ہے جو اکبر کی تمام تخلیقات کا اساسی وصف ہے۔ چونکہ ایک خاص تاریخی بصیرت، اپنی مذہبی اور تہذیبی روایت کا عرفان اور معاصر زندگی کے غالب رجحانات کا گہرا شعور وہ اوصاف ہیں جو فکری سطح پر اکبر کی انفرادیت کو نشان زد کرتے ہیں لہٰذا اس نظم کی اہمیت بھی بڑی حد تک ہندوستانی مسلمانوں کی تہذیبی تاریخی اور ان کی تہذیب پر مرتب ہونے والے مغرب کے اثرات کے حوالے سے متعین ہوتی ہے۔ یہ بصائر کے مضمرات کی اہمیت سے انکار کیئے بغیر، محض اختصار جستجو کا محور ان بنیادی امتیازات کی نشاندہی ہے، جو زیر تبصرہ نظم کو ایک تخلیقی فن کی حیثیت عطا کرتے ہیں۔

اپنے عہد میں رونما ہونے والی تہذیبی تبدیلیوں کو ایک ٹھوس ڈرامائی صورت میں پیش کرنا بذات خود ایک تخلیقی مظہر ہے علاوہ ازیں نظم کے کرداروں کی علامتی سطح بھی اس کو تخلیقی جہت عطا کرتی ہے۔ مزاحیہ ادب کے اپنے تاریخی اور معاشرتی حوالوں سے مربوط ہونے کے بموجب ان کرداروں کی علامتی حیثیت اگر چہ کسی ابہام اور پراسراریت کی حامل تو نہیں ہے البتہ ان کے معنوی امکانات کو یکسر محدود بھی قرار نہیں دیا جاسکتا۔ مثال کے طور پر فرنگی خاتون کا کردار اگر اپنے ظاہری حسن کے باعث مغربی تمدن کی مادی کشش کی علامت ہے تو اس خاتون کے اسلام دشمن خیالات اس کو مغرب

کی استعماری ذہنیت کا نمائندہ بنا کر پیش کرتے ہیں۔ اور اگر موجودہ عہد کے تناظر میں دیکھیں تو اس کا حسن آج کے صارفی تمدن کی آشوب رونق و رعنائی کا استعارہ قرار پاتا ہے۔ اس طرح نظم کے بیانات کی استعاراتی نوعیت اپنی معنوی وضاحت اور مخصوص تاریخی حوالے سے مربوط ہونے کے باوصف کسی زمانی بندی کی پابندی نہیں رہتی

نظم کے تخلیقی امتیازات میں اساسی اہمیت اس بالواسطہ طرز اظہار کی ہے جو ہجو گو بے اخلاقی نقطہء نظر کو شاعری کے تخلیقی تفاعل میں تحلیل کر کے پیش کرتا ہے۔ یہ تخلیقی تفاعل فن پارے کی مختلف سطحوں میں کارفرما طنزیا آئیرنی کی بنیادوں پر مرتب ہوتا ہے۔ تاہم اس فنی بالواسطگی Indirectness کی اولیں منزل وہ طریقہ کار ہے جس کے فنکار نے بیانیہ کے مختلف عناصر مثلاً کردار، مکالموں اور ذہنی صورت حال وغیرہ کو اسلوبیاتی وسائل کے طور پر استعمال کیا ہے اور اپنے ہدف کو براہ راست مطعون کرنے کے بجائے اس کے اخلاقی زوال اور غیر صالح رویے کو خود اس کے تجربے کے حوالے سے اسی کی زبان میں بیان کیا ہے۔ اور اس طرح اپنے اخلاقی نقطۂ نظر کو واضح لفظوں میں بیان نہ کر کے یہ ذمہ داری قاری پر عائد کر دی ہے کہ وہ ان اخلاقی اصول و معایر کو ازخور دریافت کرے۔ ہر چند کہ مزاحیہ تنقید کا معروض یہ کردار نظم کا بیان کنندہ ہونے کے باوجود فن کار ہجو یہ مقاصد کا تابع ہے پھر بھی تضحیک و تشنیع کا یہ بالواسطہ اسلوب اس نظم کی حد تک ایک ایسی تخلیقی بے نیازی پر ضرور منتج ہوتا ہے جو ہجو گو یا مزاج نگار کے تعمیری اور تبلیغی مقاصد پر فن کی بالادستی سے عبارت ہے۔

اسلوب کا یہ بالواسطہ طریقۂ کار بالخصوص اس طنز سے تقویت حاصل کرتا ہے جو ایک نوع کے استبعاد (Paradox) پر قائم ہے۔ اس ذیل میں نظم کے آخری دس گیارہ اشعار بطور خاص محل نظر ہیں جن میں نظم کا متکلم محض فرنگی خاتون کی رضا جوئی کی خاطر اپنی قوم کے عظیم الشان ماضی اور اس کے اجتماعی کردار سے برأت کا ظہار کرتا ہے کہ مذہبی عقیدے کی بنیادوں پہ قائم یہ ملی کردار مغربی ذہن کو قبول نہیں۔ اس مقام پر

متکلم کے نفساتی رویئے میں پیدا ہونے والی اضطراری تبدیلی اگر چہ صورت حال کے مضحکہ خیز پہلو کو روشن کرتی ہے مگر اس کے ساتھ ساتھ شاعر کا وہ طنزیہ طریقۂ کار بھی ہماری توجہ کو مبذول کرتا ہے جس کے تحت نیک و بد کا تعین کرنے والے روائتی نظریات منقلب ہو جاتے ہیں۔ اور وقت کے اس بدلتے ہوئے تناظر میں انسانی کردار کے محاسن کو معائیب قرار دجا جاتا ہے۔

حقیقت صورت حال اور مذہبی آدرش کے درمیان نفاد کو ظاہر کرنے والا یہ استبعادی طنز پوری نظم میں ایک موج تہہ نشین کی طرح موجود ہے اور نظم کے مجموعی تناظر میں زیادہ واضح ہو کر سامنے آتا ہے۔ ایک قسم کے اتصال ضدین (Jurtaposition) کے ذریعہ مواد کی تخلیقی تنظیم کرنے والی یہ طنزیہ تکنیک اضداد سے صرف نظر کرنے کے بجائے انہیں کچھ اس طرح ابھارتی ہے کہ فن پارے میں حقائق کے ان پہلوؤں کو بھی مساوی اہمیت حاصل ہوتی ہے جو بادی النظر میں غیر اہم معلوم ہوتے ہیں۔ چنانچہ اپنے تضحیک آمیز تنقیدی روئے کے احساس کو ایسا پر شکوہ لسانی اظہار بخشتا ہے کہ اس حصّہ کو ہجو کی مجموعی ساخت میں غیر معمولی حیثیت حاصل ہو جاتی ہے۔ یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

آنکھیں وہ فتنۂ دوراں کہ گنہگار کریں ۔۔۔ گال وہ صبح درخشاں کے ملک پیار کریں
گرم تقریر جیسے سننے کو شعلہ لپکے ۔۔۔ دلکش آواز کہ سن کر جسے بلبل چہکے
دلکشی چال میں ایسی کہ ستارے رُک جائیں ۔۔۔ سرکشی ناز میں ایسی کہ گورنر جھک جائیں
آتش حسن سے تقوے کو جلانے والی ۔۔۔ بجلیاں لطف تبسم سے گرانے والی

کچھ مصرعوں سے نمو کرنے والے پر لطف مزاج سے قطع نظر، یہ اشعار پیکر تراشی اور تشبیہ سازی کے مخصوص عمل کے حوالے سے محض ایک فنی تکمیل کا نمونہ نہیں بلکہ پوری نظم کے سیاق میں اس حقیقت کے اثبات کا ذریعہ بھی ہیں کہ حسن کا یہ مادّی مظہر ایک مخصوص اخلاقیات کی رو سے منفیت کے تمام پہلوؤں کے باوجود انسانی جستجو کا مرکز و محور ہے۔

جب ہم ان بیانات کے پس منظر میں متکلم کی سحر زدہ نفسیات کے اظہار پر مشتمل درج ذیل اشعار کے مضمرات پر غور کرتے ہیں تو اس حسن کی سحر انگیزیوں کا نقش ہمارے شعور پر اور گہرا ہو جاتا ہے۔

پس گیا لوٹ گیا دل میں سکت ہی نہ رہی سر تھے تمکین کے جس گت میں وہ گت ہی نہ رہی

ضبط کے عزم کا اس وقت اثر کچھ نہ ہوا یا حفیظ کا کیا ورد مگر کچھ نہ ہوا

ان اشعار اور بالخصوص آخری الذکر شعر کے دوسرے مصرعے ''یا حفیظ کا کیا ورد مگر کچھ نہ ہوا'' کے حوالے سے فنکار نے اپنے تنقیدی معروض یعنی فرنگی حسن کو نہ صرف اسلامی اخلاقیات کے بالمقابل ایک متوازی قوت کے طور پر قائم کر دیا ہے بلکہ زیر بحث مصرعے کے حوالے سے ہی یہ نظم مادی لذتوں کے سحر میں گرفتار انسان کی آرزوؤں اور مذہبی اخلاقیات کے مطالعوں کے درمیان فصل کو واضح کر کے اخلاقی اصول و معائیر کے اس نظام کی تخفیف کرتی ہوئی معلوم ہوتی ہے جو اس نظم کی ساخت کا بنیادی عنصر تھا۔ گویا ایک مخصوص اخلاقیات سے مُنصرِم ہونے کے باوصف نظم کم از کم عملی سطح پر کسی اخلاقی تیقّن کے وجود کو مشتبہ کر دیتی ہے۔ اور اس وسیلے سے اپنی تخلیقی بالواسطگی کی بھی مستحکم ہوتی ہے۔

بہ الفاظ دیگر یہ تخلیق طریقہ کار حقائق کے متضاد پہلوؤں کے معروضی مشاہدے کے ذریعہ صورت حال کے استبعاد کو پیش کرتا ہے اور یہ استبعاد ایک ایسے دورُخے طنز کا محرک ثابت ہوتا ہے جو حقیقت کے کسی ایک تسلیم شدہ تصور پر اصرار کرنے کے بجائے اس کے مختلف العباد کے درمیان لامختتم تصادم پر زور دیتا ہے۔

چنانچہ فرنگی حسن بیک وقت تخریبی قوت بھی ہے اور عام انسان کے لیے ''لذت جاں اور راحت روح'' بھی۔ اس حسن کی کشش اور قوت کا شاعرانہ اثبات اگر ایک تضحیک آمیز ہمدردی کے ساتھ متکلم کی سحر زدگی کا منطقی جواز فراہم کرتا ہے تو اس کے خیالات کی یہ رو

عرض کی میں نے کہ اے لذت جاں راحت روح　　اب زمانے پہ نہیں ہے اثر آدم و نوح
شجر طور کا اس باغ میں پودا ہی نہیں　　گیسوئے حور کا اس دور میں سودا ہی نہیں
اب کہاں ذہن میں باقی ہے براق ورفرف　　ٹکٹکی بندھ گئی ہے قوم کی انجن کی طرف
اٹھ گئی صفحۂ خاطر سے وہ بحث بد و نیک　　دو دلے ہو رہے ہیں، کہتے ہیں اللہ کو ایک
مجھ پہ کچھ وجہِ عتاب آپ کو اے جان نہیں　　نام ہی نام ہے ورنہ میں مسلمان نہیں

ڈرامائی طور پر ایک ایسا اخلاقی معیار فراہم کر دیتی ہے کہ اس کا عمل صریحاً غیر اخلاقی ٹھہرتا ہے۔ پھر یہی اشعار ایک دوسرے زاویے سے اس طبقے کو نشانۂ تضحیک بناتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ جو مذہب اور روایت سے والہانہ وابستگی کا دعوی دار ہے۔ طنز کی یہ جہت بالخصوص اس شعر کے تناظر میں متعین ہوتی ہے۔

یاں نہ وہ نعرہ تکبیر نہ وہ جوش سپاہ　　سب کے سب آپ ہی پڑھتے ہیں سبحان اللہ

اس مقام پر متنی تداخل کی وہ مبہم صورت بھی نمودار ہوتی ہے جو فن کار اور نظم کے واحد متکلم کے کرداروں کے التباہی الضمام (Unity) سے عبارت ہے۔ فی نفسہٖ ایک مخصوص جمالیاتی تفاعل کی حامل متنی تداخل کی یہ صورت ہجو گو اور ہجو یہ معروض کی روائتی دوئی کو ختم کرنے کے پہلو بہ پہلو یہ تاثیر بھی دیتی ہے کہ فن کار کا مقصد ایک غیر اخلاقی عمل کی تائید کے وسیلے سے اعلیٰ انسانی اقتدار کی تقویم ہے۔

غور طلب ہے کہ تائید کا یہ مزاحیہ طریقۂ کار منظوم بیانات سے مرتب ہوتا ہے ان میں مضمر طنز کا تفاعل ان بیانات کی تکذیب کے ذریعہ کسی متضاد حقیقت کی تصدیق تک محدود نہیں۔ بلکہ یہ طنز مبینہ اور غیر مبینہ دونوں حقیقتوں کا اثبات بیک وقت کرتا ہے۔ چنانچہ یہ نظم ایک طبقہ کی تضحیکی تنقید کے ذریعہ دوسرے طبقہ کو خود اطمینانی عطا کرنے کے بجائے خود احتسابی کی طرف مائل کرتی ہے اور اپنے تضحیکی معروض کو یہ موقع فراہم کرتی ہے وہ ان اخلاقی اقدار کی عملی اہمیت پر سوال قائم کر سکے جن کی رو سے اسے نشانۂ تشنیع وتضحیک بنایا جا رہا ہے۔

غرض یہ کہ اس نظم کا طنزیہ اسلوب نہ صرف ہجو گوئی اور مزاح نگاری کے روائتی طریقۂ کار کو ایک تخلیقی اجتہاد سے روشناس کراتا ہے بلکہ ایسے مزاح کو بھی تحریک دیتا ہے جو ایک گہرے اجتماعی ملال کی بنیادوں پر قائم ہے۔ مزاح اور ملال کے اس گہرے ربط کی انتہائی مثال نظم کا یہ آخری شعر ہے۔

مرے اسلام کو ایک قصہ سمجھو ہنس کے بولی کہ پھر مجھ کو بھی راضی سمجھو

واضح ہے کہ طنز کے دو رخے (Ambivalont) کردار کے وسیلے سے ہجو کی روائتی تنصیفی ساخت کو منقلب کرنے اور مزاح اور ملال کی ثبوت کو بے معنی قرار دینے والی فنی بصیرت سے لطیف اندوز ہونے کے لیے فنکار کے معروف نظریات اور اس کے تعمیری و اصلاحی مقاصد سے متفق ہونا شرط نہیں۔

●

اقبال مجید

جدیدِ ترقی پسند قرأت اور وِش منتھن

اس حقیر فقیر مضمون میں پہلے ہم مختصراً یہ رکھیں گے کہ ترقی پسند تنقید کی بنیادی ضرورتیں کہاں ہیں اس کے بعد غضنفر کے ناول 'وِش منتھن' کے لُب لباب پر نظر ڈالتے ہوئے نئی ترقی پسند تنقید (یعنی وہ جو میری نظر میں ترقی پسند تنقید ہے) کا اطلاق ناول کی قرأت پر کیونکر ہو سکتا ہے اس پر غور کریں گے۔

ترقی پسند تحریکِ اردو ادب میں 'رومانی عقلیت' کی نمایاں لہر کے بعد ابھرنے والی اہم ترین تحریک رہی ہے۔ اس نظریے کی حامل تنقید نے ادب کو خالص جمالیاتی اور فنی دائرے سے نکال کر تاریخی اور سماجی مطالعے کی جانب رجوع کیا، روایت پرستی کی مخالفت ہوئی اور ادب کے افادی پہلو پر زور دیا گیا۔ سیاسی، سماجی معاشرتی اور قومی محرکات کو لے کر ادب کی قرأت کے لیے ایک سائنسی نقطۂ نظر مرتب ہوا اور جس کے نتیجے میں صرف ادبی اور فنی اقدار کے مدنظر کسی فن پارے کی Reading یعنی قرأت کو مکمل تنقید نہیں تسلیم کیا گیا۔ اس تنقید پر مارکسی تنقید کے اس قدر گہرے اثرات ہیں کہ ترقی پسند تنقید کا دوسرا نام ہی مارکسی تنقید نگاری پڑ گیا۔ دعویٰ تو میں بھی ترقی پسند ہونے کا کرتا ہوں لیکن ترقی پسندوں کے سالار اختر حسین رائے پوری کی یہ عبارت پڑھ کر اتنا شرمندہ ہوتا ہوں کہ زمین میں گڑ جاتا ہوں۔ رائے پوری صاحب فرماتے ہیں:

> ''ادب کا فرض اولین یہ ہے کہ دنیائے قوم وطن، رنگ نسل طبقہ اور مذہب کی تفریق کو مٹانے کی تلقین کرے اور اس جماعت کا ترجمان ہو جو اس نصب العین کو پیش نظر رکھ کر عملی اقدام کر رہی ہو۔''

گویا ادب نہ ہوا پارٹی کا چپراسی ہو گیا۔ جو انتہا پسند تنقید تخلیقی عمل کو ایک طرح کا سیاسی اور معاشی فریضہ بنا کر رکھ دے۔ اسے آج کے زمانے میں دیہاتی تنقید ہی کہا

جا سکتا ہے لیکن مشکل یہ ہے کہ میرا ترقی پسند ذہن بنانے میں اختر حسین رائے پوری، مجنوں گورکھپوری، ڈاکٹر عبدالعلیم، ڈاکٹر اعجاز حسین، ممتاز حسین، سجاد ظہیر اور احتشام حسین کے تنقیدی کارنامے شامل ہیں۔ اور زیرِ غور ناول کی جو ترقی پسند قرأت میں کروں گا اس میں انھیں مہارتھیوں کا عکس دکھائی دے گا۔ یہ بات ترقی پسند نوجوانوں کے لیے آغاز سے ہی پریشان کن رہی ہے کہ حُسن اور افادیت میں اتنا گہرا رشتہ کیوں کر ہے کیوں کہ بقول ڈاکٹر عبدالعلیم ''وہی چیز زیادہ حسین ہے جو زیادہ مفید بھی ہو'' بہر حال یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ترقی پسندی کی وضاحت کرتے ہوئے اس کے ہر ناقد نے اسے اپنے اپنے ذوق وشعور اور علم وعرفان کے مطابق پرکھا اور سمجھا ہے۔ اور بلاشبہ وقت کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ اس کے تصور کو زیادہ کشادگی اور گہرائی دی گئی ہے۔ اسی سبب سے سجاد ظہیر ترقی پسند تو تھے لیکن اختر حسین رائے پوری نہیں تھے۔ وہ شاعری اور ادب کے لیے تخیل اور جذبات کو ضروری سمجھتے تھے اور ادب کو پروپیگنڈے کے طور پر استعمال کرنے کو معیوب سمجھتے تھے ان کے قول کے مطابق:

''وہ ادب کھرا ہوگا جس میں تفکر ہو، آزادی کا جذبہ ہو، حُسن کا جوہر ہو، تفسیر کی روح ہو اور زندگی کی حقیقتوں کی روشنی ہو۔''

چند باتیں ایسی ہیں جو ترقی پسند تنقید کے بارے میں آج کے دور میں کسی سے چھپی ہوئی نہیں رہ گئی ہیں۔ جیسے کہ ترقی پسند نقاد کسی بھی فن پارے کی قرأت کرتے ہوئے یہ ضرور دیکھے گا کہ اس فن پارے کے مصنف کے سماجی شعور کی سطح کیا ہے اور وہ کیسے طبقاتی رشتوں سے منسلک رہا ہے اور اس کے معاشرتی عقائد کیا ہیں اور کن فنی تصورات کی روشنی میں وہ کون سا مسئلہ اٹھا رہا ہے۔ اور بقول احتشام حسین ایسا ناقد مصنف کے تخیل کو وہ خزانہ تلاش کئے بغیر نہیں رہ سکتا جس کے بل بوتے اس فن پارے کی روح کی تعمیر ہوئی ہے۔ اس لئے مصنف کیا کیا رد کرتا جا رہا ہے اور کیا قبول کر رہا ہے۔ پہلی قرأت میں ہی بہت حد تک اجاگر ہوتا چلا جائے گا۔ جب ادیب اپنی آزادی کی بہت دہائی دیتا ہے تو ترقی پسند ناک بھوں چڑھاتا ہے اور یہ دیکھتا ہے کہ اپنی

انفرادیت پسندی کے اس حق کی آڑ میں کہیں مصنف اس توازن کو تو نہیں کھو بیٹھا ہے جو سماج کی خواہشات کے احترام کے لئے لازم ہے کیونکہ ادب کے ترقی پسند نظریے کے مطابق اس طرح کے فن پاروں میں بے معنی انفرادیت پسندی اور بے لگام دہشت پسند آزادی تو مل جاتی ہے لیکن ادب ہاتھ نہیں آتا۔ ان خطروں کے مدنظر مجھے بہ حیثیت ترقی پسند نقاد غضنفر کا ناول وِش منتھن بھی یہی سوچکر پڑھنا ہوگا کہ وہ مصنف کے شعور کا ایک تخلیقی تجربہ ہے کہ نہیں۔ اور کیا وہ ان کے عہد کی زندگی کی کشمکش اور تجربوں کی شکل میں زندہ ناول کی صنف اختیار کر کے صفحہ قرطاس پر آیا ہے۔ اور کہیں وہ باسی ترقی پسندی کی بازگشت تو نہیں ۔ ہر ادیب یا تو سیاسی طور پر جانب دار ہوتا ہے یا تہذیبی طور پر یا فلسفیانہ سطح پر۔ ترقی پسند نظریے سے کی گئی ناولوں کی یہ قرأت غضنفر کی اُس جانب داری کو تلاش کرلے گی ٹھیک اسی طرح جیسے گورکی یا ڈی ایچ لارنس کی ناولوں میں ناقدین نے ان کی سیاسی یا فلسفیانہ جانب داریاں تلاش کرلی ہیں۔ آیئے اب ذرا وِش منتھن پر ایک نظر ڈالتے ہیں۔

لڈّن ایک ریٹائرڈ فوجی سپاہی جو جنگ میں اپنا ایک پیر گنوا چکا ہے جو گاؤں کے متوسط گھرانے کی زندگی جی رہا ہے اور بڑے ارمانوں سے اپنے بیٹے بٹو کو ایک اچھے انگریزی کالج میں پڑھا رہا ہے ایک بار بستی کے کسی متمول اور با اثر ہندو گھرانے کے لڑکے راجیش سے بٹو کا اس بات پر معمولی جھگڑا ہو گیا کہ اس نے بٹو کو باہری آدمی کہہ کر پکارا تھا جس کے جواب میں بٹو نے راجیش کو چانٹا مار دیا کیونکہ اپنے ہی وطن میں باہری آدمی کہا جانا اس کے لیے گالی تھی۔ بٹو نے ہاتھ چھوڑا تو لوگوں نے جواب میں بٹو کو بہت مارا۔ بٹو کو اس بات پر بڑی حیرت ہوئی کہ بٹو کا باپ صوبیدار لڈّن جو جوانی میں ایک بہادر سپاہی تھا اس موقعے پر چپ رہا اور اپنے بے قصور بیٹے کی جانب سے کچھ نہیں بولا یہاں تک کہ جب راجیش کے دادا نے بٹو کو اپنے گھر بلا کر اسے معافی مانگنے کے لیے مجبور کیا تو بٹو کے باپ نے بے قصور بیٹے کی طرف سے خود ہی جلدی سے معافی

مانگ لی کیوں کہ وہ بیٹے سے زیادہ موقعے کی نزاکت سے واقف تھا۔ باپ کی بستی کے زور پشتوں سے مانگی ہوئی معافی بتّو کے دل کو صدمہ پہنچاتی ہے۔ اس کے باغی تیور دیکھ کر حولدار لڈن دعا کرتا ہے کہ خدا بیٹے کو مچھ کو مگر مچھ سے بیر کئے بغیر دریا میں رہنے کا فن سکھا دے۔

آگے چل کر ناول پرانی ہندو پیڑھی کی اُس کی فرقہ پرستانہ سوچ کی نشاندہی کرتی ہے جس کے مطابق وہ ملک کے مسلم فرقہ کو لٹیرے مسلم حکمرانوں کا جانشین سمجھتی ہے۔ اُس پیڑھی کا خیال ہے کہ مسلم فرقے کو ان کے ساتھ رہنے کے لیے انھیں کی شرطوں کے مطابق رہنا ہوگا۔ برخلاف اس کے ناول میں بیان کی گئی نئی ہندو مسلم نسل کے نوجوان طالب علم کی ذہنیت ایسی نہیں ہے۔ نوجوان ہندو اور مسلمان لڑکوں میں یگانگت اور گہری رفاقت ہے۔ بتّو کی سمجھ میں نہیں آتا کہ راجیش کا معمر دادا اس کو، بُرا کیوں سمجھتا ہے اور پوتے راجیش کو بھی الجھن ہے کہ آخر بتّو اور اس کے گھر والوں کی طرف سے اس کا دادا کیوں بدگمان رہا کرتا ہے جب کہ بتّو ہر اعتبار سے سب کا پسندیدہ اور معقول لڑکا ہے۔ راجیش کے معمر دادا کی سب سے بڑی الجھن یہ ہے کہ بستی کے مسلمانوں کو جس نظر سے خود اس کی نسل دیکھتی ہے اس نظر سے نئی پیڑھی کیوں نہیں دیکھتی۔

فرقہ وارانہ زہر دھیرے دھیرے پورے ساگر کو آخر کار زہر یلا کر دیتا ہے اور یہاں تک کہ جب اس کا منتھن کر کے امرت نکالنے کی کوشش کی جاتی ہے تو اس سے زہر کے سوا اور کچھ نہیں نکلتا اس زہر کو جاہلوں اور کمزوروں کو کھلا کر کھپایا جاتا ہے جو قتل و غارت گری کر کے خود کو ختم کر لیتے ہیں۔ لیکن اُنھیں میں ایک بچہ بھی ہے جو اس درندگی اور حیوانیت پر پردہ ڈال کر امید کے نئے پھول کھلاتا ہے۔ یہ تو ہوئی ناول اب آگے چلتے ہیں۔

میرے ساتھ مشکل یہ ہے کہ میں علی عباس حسینی کے زمانے کی ترقی پسندی کا دامن تھام کر نہیں چل سکتا۔ میرا مطالعہ جدید ترقی پسندی سے ہے اور میں غضنفر کے ناول کی

فنی حسیاتی اور معاشرتی صداقت کو آج کی ترقی پسند فکر کے مطابق دیکھنا چاہوں گا۔ پچھلے سو سالوں کے سائنسی علوم میں ایسے حیرت انگیز اضافے ہوئے ہیں کہ انھوں نے ان کا حلیہ بدل کر رکھ دیا ہے، نیوٹن کے قوانین پر چلنے والی سائنس میں بھی بدلاؤ ہو چکا ہے۔ پھر ادبی اقدار اور فنی صداقتیں زمانے کے تغیرات سے کیسے محفوظ رہ سکتی ہیں۔ اب انسان کے کائنات سے روابط نیچر سے روابط، سماج سے روابط اور خود اپنے آپ سے روابط کے بارے میں نئے نئے علوم نے جو انکشافات کرنا شروع کیے ہیں ان سے آنکھیں خیرہ ہیں۔ اس لیے نئی ترقی پسندی کا اوّلین فریضہ اپنے اطراف کی سموچی زندگی کو بامعنی سے بامعنی تر بنانا ہے، اور ادب کے وسیلے سے ان ہمہ جہت انسانی روابط کے متغیر رنگوں کے حسن کو اس پر منکشف کرنا ہے کیونکہ پرانی ترقی پسندی کا ادب کا تاریخی اور سماجی نقطۂ نظر ہر مرض کا نہ تو علاج ہے اور نہ جدلیاتی مادیت میں ہر بیماری کی دوا۔

ناول کے حوالے سے بات کو یہاں سے شروع کیا جا سکتا ہے کہ مصنف اپنے سماج میں فرقہ وارانہ ہم آہنگی کا طالب ہے وہ ایک پر امن اور انسانیت نواز معاشرہ دیکھنا چاہتا ہے اور اپنے سماج کو ایک ایسا گلشن بنانا چاہتا جس میں طرح طرح کے رنگوں اور خوشبوؤں کے پھول کھلے ہوں۔ وہ کہانی کو ایسی جگہ پر ختم کرتا ہے جس سے یہ تاثر قائم ہو کہ وہ ایک متوازن نظام زندگی کے حصول کے لیے اپنی تخلیق کو وقف کر رہا ہے۔ وہ ملی جلی تہذیب کی بقا کا حامی ہے اور اس کا سیاسی نظریہ سیکولر اور جمہوری ہے۔ اس کا طبقاتی شعور اسے بتاتا ہے کہ کچھ لوگ امرت پیکر امر ہو جاتے ہیں اور کچھ جو نادار اور ناخواندہ ہیں ان میں ساگر منتھن سے نکلا ہوا زہر ٹھکانے لگا دیا جاتا ہے۔

جب میں نے یہ ناول پڑھا تو قدم قدم پر یہ دیکھتا رہا ہوں کہ جو قاری بنّو کے معاشرے سے واقف نہیں اس سے ہزاروں میل دور رہتا ہے اور اخباروں میں چھپنے والے بنّو کے معاشرے کے واقعات بھی کم پڑھتا ہے اور کم جانتا ہے اس کے لیے ناول کا مصنف دو فرقوں کے درمیان کے تاریخی تہذیبی اور سیاسی واقعات کو کس حد تک متاثر

کرنے والا بنا تا ہے اور کیسے اُس دور دراز قاری کو ناول کی کشمکش میں شامل کرتا ہے
کوئی بھی قاری کسی ناول میں تب ہی مبتلا ہوتا ہے جب ناول میں پھیلی ہوئی کشاکش
اس کے اعصاب پر سوار ہو جائے اور قاری کے اندر بھی ان واقعات سے مقابلے کی حس
بیدار کر دے۔ جب ناول کے کرداروں کے ساتھ خود بھی مقابلہ کرتے کرتے قاری بھی
کرداروں کے ساتھ سپر ڈال دیتا ہے تو ناول میں جی گئی زندگی اور قاری کے درمیان
ادب کے وسیلے سے ایک زندہ، متحرک، بامعنی اور سرشاری سے لبریز رشتہ پیدا ہوتا ہے۔
مجھے وِش منتھن کی قرأت کے بعد ابھی بھی اس رشتے کے قائم ہونے کا انتظار ہے۔
جیسے جیسے کردار اپنے مقابل کے کرداروں میں اپنے سچ کو تلاش کرنے کی سعی کرتے ہیں
ناول کے تخلیقی عنصر کو بل ملتا ہے۔ ناول میں لڑی جانے والی لڑائی بقول لارنس طرفین
اپنے آپ کو ایک دوسرے میں ایمانداری سے تلاش کرنے کے لیے لڑتے ہیں۔

Information کا ذخیرہ روز بہ روز بڑھ رہا ہے۔ عقلی اور سماجی علوم برقی
وسائل کے ذریعے فراہم کی گئی اطلاعات اور معلومات ادب کو زمین سے جوڑے تو رہتی
ہیں لیکن اسی کے بل بوتے ادب نہیں چلتا۔ وِش منتھن میں ٹی وی پر دکھائی گئی مار کاٹ
اور درندگی صرف خبر کی حیثیت رکھتی ہے۔ انسانی جذبات کی خاک استر کر دینے والی
شعلگی اور پگھلا دینے والی گرمیٔ احساس کا بدل نہیں بن سکتی۔ ناول معمر آدمی کے دل
میں مسلمانوں کے خلاف اس کے روزمرۃ کے تجربوں کی بناء پر نفرت کی ایماندارنہ اور
سچی شعلگی پیدا نہیں کرتی۔ وہ اخباری اور صحافتانہ نفرت ہے جس کو ناول نے اپنے خون
سے نہیں پالا پوسا ہے۔ ناول معمر ہندو کے دل میں مسلمانوں کی نفرت تو دکھاتی ہے۔ مگر
اس معمر ہندو کے ہم عصر معمر مسلمانوں کی نفرت کا حال کچھ نہیں بیان کرتی۔ یہ بڑا اہم
سوال تھا کہ راجیش کا دادا بٹو جیسے ہونہار نیک اور شریف لڑکے سے کیوں نفرت کرتا ہے۔
نئی نسل کو ناول میں اس طرح کے سوالوں کے کوئی جواب نہیں ملتے۔ معمر آدمی کے دل
میں یہ نفرت بعض کتابوں میں کی گئی زہریلی غلط بیانیوں کی وجہ سے ہو رہی ہیں جبکہ

انھیں مسلمان کرداروں کا جیسے صوبیدار لڈن کا عملی زندگی میں ملک اور برادری کے ساتھ برتاؤ مثالی ہے تو پھر یہ نسلی نفرت انفرادی ہے یا سیاست کی دین ہے یا کچھ اور۔ اس طرح کے سوالوں کو ناول تیزی سے پھلانگتی چلی گئی ہے۔ ناول میں اپنے نظریات کی فتح اور برتری کی حصول کے لیے ڈنڈی مارنے کا کام سب سے مشکل کام ہے اسی لیے ماوزے تنگ کا کہنا تھا کہ انقلابی ادب تخلیق کرنا خاصہ مشکل عمل ہے۔

ناول کے ذریعے معاشروں کی پل پل متغیر زندگی کا پیچیدہ مطالعہ اور ان کے اندر روز بہ روز پیچیدہ ہوتی ہوئی فرقہ واریت پھر اس تلوار کی دھار پر چلنے کے ساتھ ساتھ ناول کا موضوع کا فنّی ڈھانچہ سنبھالے رکھنا، اس کام میں وش منتھن کس قدر کامیاب ہوئی ہے ان تفصیلات کے لیے وقت درکار ہوگا۔ غضنفر اپنی ناولوں میں جگہ جگہ ہندو اساطیر کا بڑا شاعرانہ اور فنکارانہ استعمال کرتے ہیں جو ان کے اسلوب کو بہت سے نوجوان لکھنے والوں سے الگ کرتا ہے، وہ لفظ کی حرکت سے بھی واقف ہیں، اسی کے ساتھ اس کے تخلیقی استعمال کے بھی قائل ہیں۔ اسی سبب وہ ناول کے پہلے صفحے پر لفظ سے یہ مطالبہ کرتے ہیں کہ لفظ اگر پھول ہے تو کھلے، رنگ ہے، تو بکھرے۔ آگ ہے، تو جلائے اور آنسو ہے تو رُلائے وغیرہ۔ ان کا فن اختصار کا قائل ہے۔ فیض صاحب نے ایک بار کہا تھا کہ نظم اور نثر میں فرق یہی ہے کہ نظم مختصر سی جگہ کے اندر اپنے کمالات دکھاتی ہے۔ جبکہ نثر اپنا حُسن نمایاں کرنے کے لیے زیادہ جگہ اور زیادہ الفاظ یعنی زیادہ پھول، زیادہ آگ اور زیادہ آنسوں کی طالب ہے۔ گویا شاعری رقص کی طرح ہے اور نثر ایک پر تجسس سفر کے مانند۔ ہندو، مائتھالوجی کی مابعد الطبیات کا فراہم کردہ اور مانوس Wisdom کو شاعرانہ زبان کے اختصار کی خوبصورتی کے ساتھ فن پارے میں پرونا ہم کو غضنفر کی ناول پانی میں اور ان کی دوسری تخلیقات میں ملتا ہے۔ جو اکثر ان کے فن کی قوت بن کر اُبھرتا ہے۔ اب ایک، دو آخری باتیں۔ نئی ترقی پسند تنقید کو اس سے بحث نہیں کہ آپ پارٹی کے لیے ادب پیدا کر رہے ہیں یا نہیں اس کی پہلی آخری

دلچسپی یہ ہے کہ آپ اپنے معاشرے کو کتنا بامعنی اور زندہ ادب دے رہے ہیں۔ گویا حق تو یہ ہے کہ نئی ترقی پسند ناول کو بیانیہ کی تخلیقی زبان میں پیچیدہ بشری نظام کی ماڈی، تہذیبی اور روحانی ساخت و پرداخت کو ٹکڑوں میں ہی نہیں بلکہ مربوط شکل میں بھی ایک Wholistic View کے ساتھ ایک کُلّی تنظیم اور ایک System مان کر اُس نظامِ کُل کے سکھ دُکھ، امید و ناامیدی اور ناکامی زندگی اور موت کو دیکھنا اور پرکھنا ہوگا جس کے لیے ایک تازہ تر، معنی افروز اور حوصلہ آفرین فنّی نظام کی ذہنی پرورش ہمارے نقادوں کو اپنی اپنی سکّہ بند ترغیبات و ترجیحات کو چھوڑ کر کرنا ہوگی۔

●

پروفیسر خورشید احمد

نئ تنقیدی قرأت

(نئ تنقید "جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں" کی عدالت میں)

اس مضمون میں نئ تنقید خود کٹہرے میں کھڑی ہے۔ اس تنقیدی قرأت کے حدود و امکانات کو آزمانے کے لیے عزیز احمد کا ایک ایسا تخلیقی متن منتخب کیا گیا ہے، جو جمیل جالبی کے رسالے نیا دور کراچی کے شمارہ نمبر (۹-۱۰) میں "جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں" کے عنوان سے شائع ہوا تھا۔ یہ تخلیقی متن نئ تنقیدی قرأت پر کمر بستہ شخص کو کئ مشکل مرحلوں سے دوچار کرتا ہے۔ مثال کے طور پر:

۱- نئ تنقید کا بنیادی مفروضہ یہ ہے کہ ادب پارہ ایک خود مکتفی نامیاتی کل ہوتا ہے۔ بالفاظ دیگر فن پارے کی تفہیم کے لیے ہمیں متن کے اندر موجود ہیئتی اجزا اور ان کے باہمی رشتوں کا سمجھنا کافی ہے۔ خارجی حوالوں کی ضرورت نہیں۔ مگر "جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں" ایک ایسا متن ہے، جو پہلے سے موجود تحریری متن یعنی "ملفوظات تیموری" اور ہیرلڈ لیمب کی "تیمور لنگ" پر مبنی ہے۔ اسے نظر انداز کر کے پڑھیے تو وہ غلطیاں سرزد ہونے کا امکان ہے جو مثال کے طور پر وارث علوی سے ہوئی ہیں۔ چنانچہ اگر نئ تنقید آج بھی مفید اور بامعنی بنے رہنے کی خواہش مند ہے، تو اسے تاریخی سیاق و سباق کو بقدر ضرورت قبول کرنا ہوگا۔ "جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں" جیسے بیانیے کی بہتر تفہیم کے لیے ماورائے متن جانے کی ضرورت یوں بھی ہے کہ یہ کہانی اپنے عنوان سے لے کر جو فیض کی نظم "دو آوازیں" سے ماخوذ ہے، اپنے اختتام تک جو ابن المقفع کے لیجنڈ پر مبنی ہے، تفصیلی بین المتونی مطالعے کا تقاضا

کرتی ہے۔ بہر حال فن پاروں کی بہتر تفہیم کے لیے نئی تنقیدی قرأت میں تاریخی حوالوں کو سمونے کی ضرورت ہے۔

۲- نئی تنقید Close Reading کا طریق کار اپناتی ہے۔ مگر مشکل یہ ہے کہ Close Reading کا طریقہ مختصر فن پاروں کا جز راس تفصیلی تجزیہ کرنے میں تو کامیاب ہے، لیکن طویل متون مثلاً ناول، ناولٹ طویل نظم یا طویل افسانے کے دو ایک ہیئتی پہلوؤں جیسے اس کی ایمیجری یا ایمیجری میں بھی کسی خاص قسم کی ایمیجری یا راوی یا کسی کردار یا وقت کے تفاعل یا کسی اور عنصر تک نئی تنقیدی قرأت خود کو محدود رکھتی ہے۔ ''جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں'' کو ناولٹ یا طویل افسانہ کچھ بھی سمجھا جائے، یہ اتنا طویل ہے کہ Close Reading میں کماحقہ اس کے ایک آدھ ہی فنی پہلوؤں کا احاطہ کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً اس میں صرف فلیش بیک کی تکنیک کی Close Reading نیر مسعود نے آٹھ دس صفحات میں کی ہے۔ یا شطرنج کی ایمیجری جو اس افسانے میں از اول تا آخر موجود ہے، کسی مضمون میں صرف اس کی Close Reading یا غائر مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔

۳- وارث علوی نے عزیز احمد کی افسانہ نگاری پر ایک طویل مضمون تحریر کیا ہے۔ اُس میں تاریخی فکشن سے متعلق اپنے تحفظات کا اعتراف کرنے کے بعد لکھتے ہیں کہ عزیز احمد عموماً ''تاریخ پر افسانے کو مسلط نہیں کر پاتے'' اور دوسری بات ''جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں'' کے حوالے سے یہ کہی ہے کہ ''جس عہد اور قبیلے کی یہ تاریخ ہے اس کی بربریت اور حیوانیت کے بیان کے لیے عزیز احمد کو فلابیر کے ناول سلامبو کی مثال سامنے رکھنی چاہئے تھی۔'' وارث علوی نے ان دونوں باتوں کی تائید میں کوئی ثبوت پیش نہیں کیا۔ ایک عمومی بیان دے کر آگے بڑھ گئے۔ دراصل یہ دونوں باتیں فن پارے سے باہر کی باتیں ہیں۔ کیا نئی تنقید اس کی اہل ہے یا ہو سکتی ہے کہ ان سوالوں کے

جواب ہیئتی قرأت کی مدد سے دے سکے؟ اس مضمون میں اسی کی کوشش کی جائے گی۔

اس افسانے میں تاریخ کیسے فکشن میں تبدیل ہوئی ہے؟ پہلے اس سوال کو لیتے ہیں۔ جیسا کہ اوپر عرض کیا گیا ہے کہ "جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں" کا بنیادی ماخذ ہیرلڈ لیمب کی کتاب "Tamberlane The Earth Shaker" ہے۔ نیر مسعود نے اس پر تفصیلی بحث کی ہے۔ اسے یہاں دہرانے کی ضرورت نہیں۔ مگر بہتر ہوگا کہ اس میں ایک اور ماخذ کا اضافہ کرلیا جائے یعنی "ملفوظات تیموری" کا۔ یہ کتاب مورخین کے نزدیک مشکوک ہے، لیکن تیمور اور سلطان حسین کی طویل کشمکش اقتدار کی بیش تر تفصیل اس میں موجود ہے جو لیمب کے یہاں بھی نہیں ہے۔ مثلاً سلطان حسین کی گرفتاری اور عدالت میں پیشی کا منظر۔ اور سچی بات تو یہ ہے کہ عزیز احمد نے تیمور اور سلطان حسین کی جو سیرت خلق کی ہے وہ "ملفوظات" کا جواب معلوم ہوتی ہے۔ "ملفوظات" میں سلطان حسین کو ظالم، حاسد، حریص، مغرور، خودسر یہ سب ثابت کیا ہے۔ لیکن عزیز احمد نے سلطان حسین کا جو کردار ابھارا ہے وہ آپ کے سامنے ہے۔ خیر ایک چھوٹے سے تاریخی واقعے کی Close Reading کرتے ہیں۔

اپنی صحرانوردی کے زمانے میں تیمور نے علی بیگ کی قید سے رہائی کے بعد ایک عہد کیا تھا، اس کا ذکر لیمب نے یوں کیا ہے:

"Timur swore that guiltyor not, he would never keep a man in prison"(p50)

("تیمور نے قسم کھائی کہ وہ کسی کو بھی خواہ مجرم ہو یا نہ ہو، کبھی قید میں نہیں رکھے گا۔")

خود تیمور نے ملفوظات میں یہ لکھا:

" I made a vaw to God, that I would

never keep any person whether guilty or innocent for any length of time in prison." (P.63)

(''میں نے خدا سے عہد کیا کہ میں کسی شخص کو خواہ وہ خطا کار ہو یا بے گناہ، کچھ عرصے کے لیے بھی قید میں نہیں رکھوں گا'')

اس مفہوم کو عزیز احمد نے اپنے افسانے میں تیمور کی زبانی یوں ادا کیا:

''میں نے خدائے عزّ وجل سے عہد کیا کہ میرے مولا میں انسانوں کو قتل کروں گا یا انھیں معاف کر دوں گا۔لیکن انھیں قید نہیں کروں گا''۔ص ۷۰

عزیز احمد نے جو جزوی تبدیلیاں کیں، ان سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے تیمور کی سیرت سازی لیمب اور ملفوظات دونوں سے الگ نہج پر کرنا چاہتے ہیں۔ لیمب نے جو جملہ لکھا، اس میں اس نے ''خدا'' کا نام نہیں لیا۔ تیمور نے ''خدا'' کا لفظ استعمال کیا۔لیکن عزیز احمد نے خدا کے ساتھ ''عزوجل'' کی صفت کا اضافہ کیا ہے جو اللہ کی شان جلالی کا مظہر ہے۔ یہ کہہ کر کہ ''میں انسانوں کو قتل کروں گا'' تیمور کی سفا کی اور ''خدائے عزوجل'' کہہ اس کی طاقت پرستی کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔سفا کی اور طاقت پرستی اس افسانے کے اہم موٹیف ہیں۔عزیز احمد کے ہاں ایمیجری آرائشی اور تزئینی نہیں ہے خواہ وہ شطرنج کا پیکر ہو یا جانور کا یا آنکھ کا یا نمک کا یا قہر و جلال کا۔وہ پورے افسانے کی داخلی ساخت کا حصہ ہے۔جلال ہی موٹیف دیکھیے:

''اسے خدائے ذوالجلال سے نرم نرم سا شکوہ تھا''۔ص-۲۳

''یہ سارا نمک خدائے ذوالجلال کا بنایا ہوا ہے۔''ص-۸۰

''کبھی وہ خدائے واحد القہار سے مراد مانگتا''ص-۲۷

''پہلے حمد و ثنا اس خدائے ذوالجلال کی جس نے مجھے گویائی بخشی اور بصارت سے محروم کیا''ص-۸۹

''آپ کی تلوار میں ذوالفقار کا سا جلال ہے۔'' ص-۸۵

جو شخص ایک تاریخی جملے کو یوں fictionalize کر سکتا ہو اور اپنے افسانے کی پوری ساخت کا حصہ بنا سکتا ہو، اس کے بارے میں یہ کہنا کہ عزیز احمد تاریخ پر افسانے کو مسلط نہیں کر پاتے دھاندلی کے سوا اور کیا ہے۔

حاجی برلاس کی موت کا ذکر ملفوظات میں صرف اتنا ہے کہ کچھ مشکوک دیہاتیوں نے اسے قتل کر دیا۔ لیمب کی کتاب میں ہے کہ چوروں نے اسے قتل کر دیا۔ عزیز احمد نے بھی چوروں سے قتل کرایا ہے۔ لیکن قتل کا پورا تفصیلی منظر جو تیمور کے ذہن میں ابھرتا ہے اور جو ایک صفحے پر پھیلا ہوا ہے عزیز احمد کے تخیل کی تخلیق ہے، جس کا مقصد یہ دکھانا ہے کہ قبائلی طاقت پرست ذہنیت موت کو بھی بزدلی اور بہادری کے خانوں میں تقسیم کر دیتی ہے۔ حاجی برلاس کی موت بزدلی کی موت اس لیے ہے کہ تیر تلوار سے نہیں بلکہ اینٹ پتھر سے ہوئی ہے۔ اقتباس دیکھئے:

> ''اور پھر تیمور کو اپنے چچا حاجی برلاس کی موت یاد آئی۔ کیسی کمینی موت۔ بزدلی کی موت۔ وہ موت نہیں جو مغلوں سے لڑتے میں میسر آتی۔ تلوار کی، تیر کی، نیزے کی موت نہیں، قراقرم کے کالے ریگستان میں سفید بھیڑ کے اونی خیمے میں چوروں کے ہاتھ قتل۔ اس واقعہ کا ذکر بھی بڑی تفصیل سے قاضی زین الدین نے لکھ بھیجا تھا۔ جس نے سارا قصہ حاجی برلاس کی ترکمان کنیز کی زبانی سنا تھا۔ آدھی رات کو ترکمان کنیز کی آنکھ کھلی تو اس نے عجب تماشا دیکھا۔ یہ کہ ایک بڑا اونچا پورا سیاہ فام سا آدمی جس کے سینے پر گھنے بال تھے اور جو کمر تک ننگ دھڑنگ تھا، اپنے منھ پر صافہ لپیٹے ایک بڑا سا پتھر اپنے ہاتھ میں لیے حاجی برلاس کے سرہانے دوزانو بیٹھا تھا کہ اگر وہ ذرا بھی حرکت کرے تو وہ پتھر سے اس کا سر کچل دے اور دوسرا چور بڑے اطمینان سے اس کے سمور سمیٹ رہا

تھا اور اس صندوق کو اٹھانے کی کوشش کر رہا تھا جس میں سونے اور جواہر کے کیسے رکھے تھے۔ مارے خوف اور بے چینی کے حاجی برلاس کے اعصاب کھنچے جا رہے تھے اور اندھیرے میں یہ بھی معلوم ہوتا تھا کہ خوف سے اس کی آدھی جان نکلی چکی ہے۔ باہر برلاس سپاہی غافل سو رہے تھے۔ ترکمان کنیز نے پہلے چیخنا چاہا، مگر پھر ذرا سی آنکھ کھلی رکھی اور سوتی بن گئی۔ اسے یقین تھا کہ مال اسباب لینے کے بعد یہ اسے بھی پکڑ لے جائیں گے۔ اتنے میں باہر آہٹ ہوئی اور حاجی برلاس نے جھپٹ کے اپنا خنجر کمر بند سے نکالنا چاہا۔ بڑا سا پتھر پوری طاقت سے چور کے ہاتھ سے نکل کر اس کے سر پر آ گرا۔ ترکمان کنیز نے خون کی سرخی اور بھیجے کی سفیدی کا ملا جلا ملغوبہ بہتا دیکھا اور مارے کراہت اور خوف کے آنکھیں بند کر لیں۔ پھر جو اس نے آنکھیں کھولیں تو نہ چوروں کا پتہ تھا نہ سونے اور جواہر کے صندوق کا۔ حاجی برلاس کی لاش البتہ اس کے قریب اسی طرح پڑی تھی اور قالین کے نیلے نیلے پھولوں پر سرخ اور سفید ملغوبہ ابل ابل کے پھیل گیا تھا۔ اب کے وہ بہت زور سے چیخی اور سپاہی اندر آ گئے۔"

صحرا گردی کے دوران ایک نخلستان میں ایک ٹھنڈے میٹھے پانی والے چشمے کے کنارے قیام کرنے اور دعوتیں اڑانے کا ذکر ملفوظات میں بھی ہے اور لیمب کی کتاب میں بھی۔ لیکن مندرجہ ذیل بیان عزیز احمد کے تخیل کا زائیدہ ہے:

"دلشاد خاتون آغا جب جھک کے چشمے کا پانی پی رہی تھی تو پانی آئینہ بن گیا۔ بھورا تاجیک لبادہ، سر پر جواہرات سے لدی ہوئی کلاہ، دونوں شانوں اور سینے پر بل کھاتی ہوئی بھورے بھورے بالوں کی گندھی ہوئی دو دو لٹیں۔ پانی کے آئینے میں ایک اور حسینہ ابھری، ایک اور دلشاد، جو اس ریگستان میں ماری ماری نہیں پھر رہی تھی جو گویا اس چشمے کی پری تھی۔

(یہ سب تشبیہیں اولجائی کی تھیں کیونکہ تیمور نے کبھی دلشاد کو نظر بھر کے دیکھا نہیں، اس قیامت کی طرح گرم لیکن دلفریب دوپہر کو بھی نہیں اور سلطان حسین کی تو وہ بیوی ہی تھی۔ اس کے عکس کو دیکھ کے شاعری کرنے کی ضرورت نہیں تھی۔ مگر اپنے بھائی کی تمام بیویوں میں اولجائی کو دلشاد ہمیشہ سے بہت پیاری معلوم ہوتی تھی۔ وہ مبہوت ہو کے دلشاد کو اور اس کے عکس کو دیکھتی رہی)۔

اور اس دن، اس سہ پہر کو رات کے بجائے دن ہی کو خیمے نصب ہو چکے تھے۔ خیمے میں تیمور اور سلطان حسین مستقبل کے متعلق بحث کر رہے تھے۔ یہاں درختوں کی چھاؤں میں گرم گرم لو اور ریت کے دامن میں ٹھنڈے چشمے کے کنارے دلشاد کی آنکھ لگ گئی اور اولجائی ایک پیڑ کے سہارے بیٹھ کے اونگھنے لگی اور جہانگیر اس کی گود میں سر رکھ کے سو گیا۔''

وارث علوی نے دنیا جہان کا فکشن پڑھ رکھا ہے۔ کیا وہ مندرجۂ بالا بے مثال منظر جیسا کوئی منظر ڈھونڈ کر دکھا سکتے ہیں، جس میں بہ یک وقت عورت بحیثیت شریک حیات سے اعتنا اور اس سے بے اعتنائی، عورت کے حسن سے رغبت اور اس سے بے رغبتی، عورت کی خواہ وہ ملکہ ہی کیوں نہ ہو، سکوں آشنا زندگی کی ازلی ابدی حسرت اور اس کی بے مقصد، بے انت سفر آشنا زندگی کی تصویر اتار کر رکھ دی گئی ہو۔

نیم وحشی طرز زندگی کی پیش کش کے لیے عزیز احمد کس کس طرح انسان اور جانور کی مناسبت قائم کرتے ہیں، اس کی ایک ظاہری سطح تو یہ ہے:

''اس جنگل میں کوئی کسی کا بھائی نہیں تھا۔ کوئی کسی کا عزیز نہیں تھا۔ یہاں شیر تھے، چیتے تھے اور ان کے ساتھ بہت سے جنگلی جانور لگے ہوئے تھے۔ کچھ شغال، کچھ بھیڑیے، کچھ خرگوش۔ یہاں کون کس کا تھا؟ یہاں نری موت تھی'' ص-۳۲

اس کا دوسرا لطیف تر پہلو یہ ہے کہ جانور اور انسان ایک دوسرے میں مدغم ہو گئے ہیں:

''جب سے ساری بوغا نے ہوش سنبھالا تھا گھوڑا اس کے جسم کا گویا نصف حصہ تھا۔ اس کے بغیر اس کی زندگی، اس کا وجود، اس کا جسم نامکمل تھا، وہ دماغ تھا۔ قوی بازو تھا، تلوار تھا، مگر قدم، رفتار، حرکت یہ سب گھوڑے کا کام تھا'' ۔ص-۳۶

لیکن اس کا سب سے حسین اظہار تشبیہات واستعارات کے پردے میں ہوا ہے۔ اور پورے افسانے کی داخلی ساخت کا حصہ ہے۔ یہ عزیز احمد کی خاص تکنیک ہے۔ مثلاً:

''ہم پھر سمٹ کر اس طرح حملہ کرتے جیسے فاختاؤں کے گروہ پر شاہین۔'' ص-۸۶

''بھوک سلطان حسین کے پیٹ میں اژدہے کی طرح پھنکار مارنے لگی۔'' ص-۳۶

''تو غلوق کی آنکھوں میں جنگلی لومڑیوں کی سی مکاری تھی۔'' ص-۴۶

''بگی جوک کی مونچھیں بچھو کے ٹوٹے ہوئے ڈنک کی طرح لٹکی ہوئی تھیں۔'' ص-۵۶

''ان لوگوں نے چشمے سے منہ لگا کے گھوڑوں اور غزالوں کی طرح چشمے کا پانی پیا۔'' ص-۶۴

''بپھرے ہوئے زخمی شیر کے لہجے میں تیمور نے قاضی زین الدین کو مخاطب کیا۔'' ص-۳۵

''خان تو غلوق اس طرح ہمارے سروں پر نمودار ہوا جیسے شہباز کا فوری پر جوڑ کر قمریوں کی ٹولی میں آ گرتا ہے۔'' ص-۴۳

''انھوں نے خان کے حصے کا مال لیا۔ وہ کتے ہیں۔ لیکن میرے کتے ہیں۔'' ص-۴۷

یہ آخری استعارہ عزیز احمد نے بے کم و کاست لیمب سے لے لیا ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ شعوری طور پر اپنے افسانے کی فضا میں جانورستان کا تاثر پیدا کرنا چاہتے ہیں۔ اس جانور شماری میں ہم نے ایسے جملوں کو نظر انداز کر دیا ہے۔ مثلاً

''آسمان پر ایک اکیلا گدھ منڈلا رہا تھا'' ص-۲۴

اگر یہی عمل افسانہ ''تصور شیخ'' پر کیا جائے تو وہاں دو چار پرندے بھی ہاتھ نہیں آئیں گے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ اسلوب کی سطح پر بھی زیر بحث کہانی میں تیموری دور کی بہمیت کو اجاگر کرنے کی کامیاب کوشش کی گئی ہے۔

ایسے فن کار کے بارے میں یہ کہنا کہ عزیز احمد حیوانیت کی تصویر کشی میں کامیاب نہیں ہیں، ادبی بے بصری کے سوا اور کیا ہے۔

وارث علوی نے عزیز احمد کو مشورہ دیا ہے کہ انھیں ''سلامبو'' پڑھنا چاہئے تھا۔ اور عزیز احمد کا معاملہ یہ ہے کہ ''جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں'' لکھنے سے کوئی بارہ سال پہلے سن ۴۵ میں حقیقت نگاری جیسے اہم مسئلے پر بحث کرتے ہوئے اپنی مشہور کتاب ''ترقی پسند ادب'' میں لکھا:

> ''فلا بیر کا ایک اور ناول جو بہت مشہور ہے لیکن جو غالباً ہندوستان میں زیادہ نہیں بڑھا جاتا ''سلامبو'' ہے۔ یہ قرطاجنہ کی زندگی کے متعلق ایک تاریخی ناول ہے جس کی حقیقت نگاری کی بنیاد تاریخی تحقیق پر ہے۔ اس ناول میں مصنف نے رومانیت کو فطرت نگاری میں بدل دیا ہے۔''

جس طرح میر نے سی، تو اور کچھ جیسے معمولی لفظوں کو غیر معمولی قوت اظہار بخش دی ہے، اسی طرح ایک معمولی سے حرف عطف And کی بیانیہ قوت کو فلا بیر نے دریافت کیا ہے۔ اس And سے یہ اشارہ ملتا ہے کہ پہلے کچھ ہو چکا ہے۔ فلا بیر بڑی فنی احتیاط سے پیراگراف کے شروع میں اسے استعمال کرتا تھا۔ اس سے یہ گر زولا نے سیکھا۔ کیتھرین مینس فیلڈ کی مشہور عالم کہانی 'The Garden Party'، And

سے شروع ہوتی ہے۔ عزیز احمد نے ''جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں'' کے حصۂ سوم کو ''اور'' سے شروع کیا ہے۔ اس طرح کا استعمال انھوں نے اس کہانی میں پانچ چھ بار کیا ہے۔ یہ واضح رہے کہ پیراگراف کے شروع میں استعمال ہونے والا ہر ''اور'' یہ تاثر نہیں دیتا۔ عزیز احمد کے اس افسانے میں Interior Monologue کا بھی استعمال ہوا ہے۔ اس اعتبار سے عزیز احمد فلابیر سے آگے ہیں۔ کیونکہ فلابیر کی زندگی میں یہ تکنیک ایجاد نہیں ہوئی تھی۔

فلابیر کی ایک تکنیک یہ بھی ہے کہ دو لمبے پیراگرافوں کے درمیان ایک جملہ ڈال دیا کرتا تھا۔ اس کی وجہ سے یک جملوی پیراگراف قاری کی توجہ بطور خاص اپنی طرف متوجہ کر لیتا ہے۔ عزیز احمد نے فلابیر سے یہ ہنر بھی سیکھا ہے۔ چنانچہ اس کہانی میں دو طویل پیراگرافوں کے درمیان ایک جملہ یوں رکھا گیا ہے:

''یہ سلطان حسین کی ملکہ دلشاد خاتون آغا تھی'' ص-۶۳

''جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں'' میں عزیز احمد نے اتنی مینا کاری کی ہے کہ حیرت ہوتی ہے۔ مثلاً یک سطری قوسین سے لے کر چار پانچ سطروں کے تقریباً ۲۲ قوسین استعمال کیے ہیں۔ اگر کوئی لکھنا چاہے تو ان قوسینوں کے فنی جواز پر ایک پورا مقالہ لکھ سکتا ہے۔

اب میں اس مضمون کو ادھورا چھوڑتا ہوں۔ لیکن اس میں میری خطا نہیں Close Reading کا قصور ہے۔

●

پروفیسر بیگ احساس

گردشِ رنگِ چمن۔ نئی تاریخیت کی ایک روشن مثال

قرۃ العین حیدر کا ناول فن کا ایسا مایا جال ہے جس میں قاری کھو جاتا ہے۔اس ناول میں ایک جہانِ معنی چھپا ہوا ہے۔ایک ایک سطر، ایک ایک لفظ معنٰی کی کئی سطحیں رکھتا ہے۔قرت کے تمام پہلوؤں پر بحث کی جائے تو سیکڑوں صفحے درکار ہوں گے۔ میں نے ناول کی قرت ''نئی تاریخیت'' کے نقطہ نظر سے کی ہے۔ بقول شمس الرحمٰن فاروقی ''نئی تاریخیت کے بنیادی نکتے صرف دو ہیں۔ اول یہ کہ کسی فن پارے کا مصنف اپنے زمانے کے اقتدار دار طبقے کے خلاف کوئی موقف اختیار کرتا نظر آتا ہے کہ نہیں؟ یعنی کیا مصنف اپنے زمانے کی سرمایہ دار اور غیر انقلاب پسند طاقتوں کی رایوں کا محکوم تھا یا اپنی آزاد رائے بھی رکھتا تھا؟ اور یہ دوسرا یہ کہ کیا مصنف نے یہ رویہ شعوری طور پر اختیار کیا ہے یا مصنف کے ارادے کے بغیر یہ رویہ اس کے فن پارے میں جھلکتا ہے؟ نئی تاریخیت کسی فن پارے کو اپنے زمانے کا پابند لیکن جدید تصورات کا حامل قرار دینا چاہتی ہے'' (قرات، تعبیر، تنقید۔ ص ۲۳)

''گردش رنگ چمن'' مندرجہ بالا نکات پر پورا اترتا ہے۔ لیکن یہ کہنا مشکل ہے کہ مصنفہ نے یہ رویہ شعوری طور پر اختیار کیا یا غیر شعوری طور پر اپنایا۔ قرۃ العین حیدر کے دوسرے ناولوں کی طرح کردار اتفاقات کا شکار ہوتے ہیں۔ لیکن اس ناول میں نام کی مناسبت سے کچھ زیادہ ''گردش'' ہے۔ کہانی کے مرکزی کردار عندلیب کو Deconstruct کیا جائے تو عجیب صورت حال کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ عندلیب انیڈی رینال، بلبل دی ڈانسر، بیگم شکور حسین، امبا پرشاد کی تنخواہ دار ملازمہ کی ماں گلرخ بانو عرف نواب فاطمہ بنت دلدار علی برلاس عطر فروش، دادا ولایتی مغل اور نانا ایرانی

قزلباش، نواب چھوکری، نواب بائی آف جے پور، نواب بیگم — ان کی سر پرست دلنواز بیگم، کوہ قاف کی پری، ہر ہائی نیس نواب دلرس محل علیا حضرت بیگم صاحبہ سہراب نگر کام کنڈلا، بیگماں کشمیرن اور آخر میں جن بی جو خواجہ معین الدین چشتی کی درگاہ میں دم توڑتی ہے۔ نورا، دریک، نرملا دیوی، نور ماہ خانم اور پھر نور ماڈریک۔

جواد علی خاں تعلق دار دھان پور کا بھتیجا صاحبزادہ دلشاد علی خاں، چودھری دھیان سنگھ آرزو اور عرب لڑکے کا ٹیوٹر۔ خوشنودی نگار خانم اور آبادی شہوار خانم — انگریزی کا لکچرر، موسیقی کا ماہر۔ بابا سبز پوش

موذن و پیش امام کا بیٹا منصور — ڈاکٹر منصور کاشغری !! کرداروں کے یہ بدلتے نام اس معاشرے کی دین ہیں جس میں وہ جی رہے ہیں۔

قرۃ العین لکھتی ہیں ''شہروں اور انسانوں کی شخصیت یکساں ہے۔ اس پر پیاز کے سے پرت چڑھے ہیں۔ اگر ان کو اتارنا شروع کیجیے تو آنکھوں میں آنسو آجاتے ہیں۔''

Deconstruction پیاز کے پرت اتارنے کا عمل ہی ہے۔ قرۃ العین حیدر کا یہ ناول غدر سے شروع ہوتا ہے۔ ایک تہذیب ختم ہو رہی دوسری غالب آرہی ہے۔

''وہ لکھتی ہیں'' سمند گاتے گاتے جل کر راکھ ہونے کے بعد اسی راکھ سے پھر زندہ ہوتا ہے۔ سارا ہندوستان اپنے ملبے اور راکھ سے نمودار ہوا تھا مگر بدلا ہوا — ''

راکھ اور ملبے کو کریدیے تو ایک نئی تاریخیت ہاتھ آتی ہے۔ وہ تہذیب کیا تھی؟ کیا آخری مغل بادشاہ اور اودھ کے فرمانروا عیش پرست اور ظالم تھے؟ کیا محمد شاہ محض رنگیلے، واجد علی شاہ صرف ناچا کرتے تھے؟ کیا یہاں امراؤ جان ادا تھیں یا بٹیریں اور کبوتر؟

وہ کہتی ہیں ایسی ثقہ، پر تکلف، آزاد خیال سوسائٹی کا آج تصور بھی نہیں کیا جا سکتا۔ غدر نے پورے معاشرے کو نیست و نابود کر دیا۔ وہ پیرس کو یورپ کا لکھنؤ کہتی

ہیں جس میں اتنی جاذبیت تھی کہ فرات ہے تو وہ گومتی — سین اور ٹیمز ہے تو وہ گومتی — چھوٹی سی ندی نیل کا حکم رکھتی تھی۔ گومتی ان ساری ندیوں کو اپنے اندر جذب کر لیتی ہے۔ جو مختلف تہذیبوں کی علامت ہیں۔ فرانسیسی، انگریز یوریشین سب نوابوں کے تمدن میں مدغم — مثلاً دو پلے اور نپولین کی بوٹ شیپ والی ہیٹ کو گومتی میں غوطہ دیا گیا تو وہ بصورت کشتی نما لکھنوی ٹوپی نمودار ہوئی۔

وہ اس تہذیب کے نمونے پیش کرتی ہیں کہ اہل فرانس جب نگارستان لکھنؤ میں محافل رقص سرور بپا کرتے تھے تو خوش دلی سے اپنے ٹوپ مجرے والیوں کے سروں پہ رکھ دیتے تھے۔ کبھی ٹھمکی لگا کر وہ بانکی ٹوپیاں ارباب نشاط خود اوڑھ لیتیں اس طرح کارچوب سے سج کر ان کی پوشاک میں شامل ہو گئیں۔ کس طرح تہذیبی اختلاط نے ایک نئے معاشرے کو جنم دیا۔ سرطامس مٹکاف انسنیگال اسکو گورستان کے مقبرے پر اردو اور فارسی کتبے نظر آتے ہیں۔ صلیب اور مرمریں فرشتے کے نیچے ہوالعزیز الرحیم لکھا ہوا ہے۔

وہ تاریخ کے چہرے سے گرد صاف کر کے مخلوط معاشرے کی نئی تاریخ رقم کرتی ہیں اور پورے دستاویزی ثبوت کے ساتھ۔!

۱۷۹۶ء میں جان کمپنی کا ولیم گارڈنر نواب زادی منظور بیگم پر عاشق ہو گیا۔ گجراتی نواب نے مجبور ہو کر ۱۳ سالہ منظور النسا بیگم کا نکاح ۲۶ سالہ کپتان ولیم سے پڑھوایا۔ بشپ آف کلکتہ نے ازروئے کلیسا نے انگلستان اس سنجوگ کو جائز قرار دیا۔ پنشن یافتہ اکبر ثانی نے منظور النسا کو اپنی بیٹی بنایا۔ ان کی بہن ظہور النساء بیگم کا شوہر میجر پرسی تھا۔ ولیم گارڈنر نے اپنی پوتی سوزن کا بیاہ سلیمان شکوہ شہزادے کے بیٹے انجم شکوہ سے کیا۔ سلیمان شکوہ اکبر شاہ ثانی کا چھوٹا بھائی تھا اس کی بیگم نے گوپے مان خان کی بڑی بچی گود لے لی تھی۔ شہزادی قمر چہر — !اس کا نکاح اپنے بھتیجے سلیم ابن اکبر شاہ سے کیا — منظور النساء اور ولیم کے صاحبزادے نور بصر جیمز قمر چہر پر عاشق ہو گیا۔

دونوں فرار ہو گئے۔ بعد میں ولیم نے قمر چہر کو شہزادے سلیم سے طلاق دلوادی اور جیمز کے ساتھ نکاح پڑھوادیا۔ وہ کہتی ہیں وہ ایک رومینٹک معاشرہ تھا۔ انڈو مسلم فیوڈل تہذیب کی شکست کے بعد روکھی پھیکی وکٹورین اخلاقیات اور عیسائیت نے ایک کٹر سوسائٹی کی بنیاد ڈالی۔ لیکن اس معاشرے پر مغلیہ زمانے کا اثر گہرا تھا کہ یہ حضرات اپنے ایک ہاتھ میں انجیل اور دوسرے میں اپنے اردو کلام کی بیاضیں تھامے رکھتے تھے —۔ انھوں نے تہذیب کی بالکل نئی توضیح کی ہے۔

نواب بیگم اندرے رینال سے پیار کرتی ہیں۔ وہ اس کے لیے اپنا سب کچھ لٹا دیتی ہیں۔ وہ اس کے بچے کی ماں بننے والی ہے اسے خط لکھتی ہے تو اپنے طویل خط میں اندرے رینال لکھتے ہیں کہ:

> ''میرے ماں باپ جو ملک بلجیم کے شہر برسلز میں رہتے ہیں قدامت پسند رومن کیتھولک ہیں۔ وہ یہ کبھی گوارہ نہ کریں گے کہ میں نے ہندوستان آکر نیٹو محمڈن ڈانسنگ گرل سے شادی کر لی......
> لہٰذا ان حالات میں بہتر یہی ہوگا کہ ہم کوئی فیصلہ کرنے میں جلد بازی سے کام نہ لیں۔ گو میں یقیناً یہ چاہوں گا کہ میری لڑکی اور کلیسا کے چپتسے سے محروم نہ رہے اور ایک کورتی زاں کے ہاں پرورش نہ پائے۔'' نواب بیگم کا شدید ردِ عمل یہ ہے کہ ''اگر وہ شادی کے لیے تیار ہو بھی گیا تو مرتی مر جاؤں گی خود کرستان بنوں نہ لڑکی کو بننے دوں۔'' (ص ۲۳۲)

قرۃ العین حیدر کی نو تاریخیت نئے نئے منظر دکھاتی ہے مثلاً ۱۹۱۱ء میں دتی دربار کیا جاتا ہے۔

مشاعرہ کمیٹی کے صدر ڈاکٹر اقبال نے پنڈت برج موہن دتاتریہ کا قصیدہ بہاریہ بہترین قرار دیا، شاعر اعظم رابندر ناتھ ٹیگور نے اس مبارک موقعے کے لیے

ایک ترانہ بہ زبانی بنگالی رقم کیا۔ جن گن منا، ادھینا ئک جے ہے بھارت بھاگیہ ودھاتا۔

بیگم بھوپال نیلے برقعے پر ہیروں کا تاج پہن کر آئیں۔ مہارانی پٹیالہ نے زبان ہند کی جانب سے ان کو ایڈریس پیش کیا۔ مسٹر المالطیفی آئی۔ سی۔ ایس انچارج انڈین کیمپ کو مسٹر محمد علی جوہر اڈیٹر کامریڈ نے ورنا کیولر اخبار نویسیوں کی طرف سے ایک نقری سیٹ پیش کیا۔ اس جلوس میں ڈیڑھ سو نواب سات سو جاگیردار شریک تھے۔ یہی نہیں وہ انہیں Deconstruct کر کے ایسے ایسے پہلو سامنے لاتی ہیں کہ عقل حیران ہو جائے۔ ہمارے قومی شاعر انشاء پرداز اور ادیب نے پچھلے دنوں کیا کارنامے انجام دیے۔ بعد میں ان کرداروں کی اپج کتنی مختلف بنی۔ علامہ اور مولانا کے وہ پہلو سامنے لاتی ہیں جو بشریت کا تقاضہ تھے ۱۹۳۴ میں لاہور میں علامہ اقبال نے فلم افغان شہزادہ کی کہانی لکھی تھی اور خواجہ حسن نظامی ڈائلاگ رائٹر تھے۔ ۱۹۳۴ کا مطلب یہ ہے کہ اقبال کی شاعری سارے مدارج طے کر چکی تھی اور وہ ایک محترم شاعر تھے۔ یہی حال خواجہ حسن نظامی کا تھا۔ یہی نہیں ابوالکلام آزاد The fital night کے مکالمہ نویس تھے۔ وہ شیخ افتخار الرسول کے بارے بتاتی ہیں جو فلمی ہیرو تھے قانون پڑھنے ملتان سے لندن گئے تھے بیرسٹر بننے کے بعد انگلش فلموں میں کام کرنے لگے۔

جنگ آزادی کی بھی نئی تاریخ لکھنے کی ضرورت ہے۔ ان تمام کرداروں کا تعارف ضروری ہے جنھوں نے قربانیاں دیں۔ ہم صرف ان کا تذکرہ کرتے ہیں جنھوں نے آزادی کے پھل کھائے۔ وہ لکھتی ہیں:

"حضرت مولانا (عبدالرزاق فرنگی محل) نے غدر کے بعد کبھی برف نہیں کھایا۔ انگریزی کا غذ پر نہیں لکھا، ولائتی شکر استعمال نہیں کی، انگریزی بوٹ نہیں پہنے، ریل پر سفر نہیں کیا۔ غدر کے بعد حضرت مولانا نے کسی مشرک کی صورت نہیں دیکھی۔

لیکن کچھ نہیں ہوا۔ بعد میں یہی سب کچھ گاندھی جی نے کیا تو
فرق پڑا۔''

اچھے خاندان کی لڑکیاں ٹھوکریں کھا کھا کر ناچ گرل بن گئیں لیکن اپنے سلاطین کی محبت ان کے دل سے کم نہیں ہوئی۔ قرۃ العین حیدر اپنے کرداروں کو وہاں لے جاتی ہیں جہاں تاریخ کے نشان ہیں۔ اتنی خوب صورتی سے ان نشانات کو تلاش کرتی ہیں کہ قاری ان میں گم ہو جاتا۔ کرداروں کا اس طرح شہر شہر گھومنا حقیقت نہیں لگتی۔ وہ کچھ اس طرح حقیقتوں کا اظہار کرتی ہیں کہ قاری اس جھٹکے کو بھول جاتا ہے۔ نواب بیگم فرانسیسی اندرے رینال کے عشق میں سب کچھ گنوا کر اس کی بچی کی ماں بن جاتی ہیں۔ اس بچی کی ایک آیا ہے گوا کی فلومینیا۔ وہ لوریٹو کانونٹ میں اینڈری رینال کے نام سے پڑھ رہی۔ وہ جو تاریخ پڑھ رہی ہے اس کے مطابق گاندھی، نہرو، سروجنی نائیڈو وغیرہ ان کے دشمن ہیں۔ نواب بیگم رنگون میں حضرت بہادر شاہ ظفر کے مزار پر جا کر فاتحہ پڑھتی ہے اور انگریزوں کو گالیاں دیتی ہے تو اس کی بیٹی عندلیب عرف اینڈری رینال کو برا لگتا ہے وہ اسکول میں SEPOY MUTINY والی ہسٹری پڑھ رہی ہے۔ بادشاہ کے مزار پر بیٹھے ان کے پڑپوتے شہزادہ سکندر بخت کو دیکھ کر وہ انھیں ''صاحب عالم'' کہہ کر مخاطب کرتی ہے تو عندلیب کی ہنسی چھوٹ جاتی ہے۔ اور جھنجھلا کر نواب بیگم اسے زوردار تھپڑ لگاتی ہے۔ دونوں کی تواریخ الگ ہے۔ ہندوستان میں ہر گروہ ایک الگ تاریخ رکھتا ہے۔ نواب بیگم ان کی بہن مہرو کو اس بات کا غم ہے کہ مزار سہراب شاہ، بادشاہ سلامت کا سگا پوتا احسن نظامی کا نوکر ہے۔ بادشاہ کے نواسے قمر سلطان اور نصیر الملک گداگری کرتے ہیں۔ باقاعدہ بھکاری ہیں۔ دلنواز جو قلعے کے ایک عرض بیگی ہی کی بیٹی تھیں۔ انھوں نے بھیک نہیں مانگی چورن بیچی اور وہ بھی اپنی مرضی سے۔ اس میں کتنا گہرا طنز ہے کہ ایک معمولی خاتون نے بھیک پر محنت کو ترجیح اور سلاطین زادے ؟

عندلیب کا خیال ہے دلّی کو تو نادر شاہ اور احمد شاہ نے تاراج کیا ۱۸۰۳ء میں لارڈ لیک نے اسے دوبارہ بسایا۔ غدر سے پہلے ہی افغانوں اور مرہٹوں نے سارا زور ختم کر دیا تھا۔ انگریز نہ آتے تو ان سلاطین (شاہ عالم کی اولاد) کا برا حشر ہوتا۔ کمپنی کی سرکار کو دلّی ٹھیکے پر دے دی گئی تھی۔ اس کا انتظام کردہ حضرت بادشاہ سلامت کو خود اپنی اور ان دو ہزار سلاطین کی کفالت کے لیے بارہ لاکھ سالانہ ملتا تھا۔ قلعے کے بھاری خرچے۔ سلاطین کی عادتیں بگڑی ہوئی۔ زیادہ تر تنگ دست تھے۔ قلعے سے باہر رہنے لگے تھے — اسے ان ناکارہ آدمیوں سے ہمدردی رکھنے والوں پر سخت غصہ آتا ہے۔

ہندوستان کا نقشہ بدل گیا۔ موتی لال نہرو اور گوکھلے جائیدادوں کے جھگڑوں کے کیس لڑ لڑ کر لکھ پتی بن گئے تھے۔ بنگالی ہندو ایسٹ انڈیا کمپنی کے گماشتوں کی حیثیت سے بے تحاشہ دولت کما چکے تھے۔ زمینداریاں خرید لی تھیں۔ ان کے خاندان کلکتہ کے مرچینٹ پرنس کہلاتے تھے۔ انھوں نے دربار مرشد آباد کی تہذیب کے طور طریقے اختیار کیے۔ مغل تہذیب معاشرے پر اتنی حاوی تھی کہ پیسہ کمانے کے بعد ہر شخص اسی راہ پر چل نکلتا ہے جس پر نوابین چل نکلے تھے لیکن احتیاط کے ساتھ —

لکھنوی تہذیب کا ایک واضح پہلو طوائف زدہ معاشرہ ہے۔ قرۃ العین حیدر ان کو بھی Deconstruct کرتی ہیں اور ان کے بارے میں نئی تاریخ لکھتی ہیں۔ وہ کہتی ہیں ہمارے ملک میں قسمت کی ماری بچیوں کا غم خوار کوئی نہ تھا۔ سوائے میر شکار نائکاؤں کے مشنری اسپرٹ کا مالک نہ مولوی ہے اور نہ پنڈت — فوارے پر پادری سے مناظرے کرنے کو البتہ دونوں مستعد —!! مجرے کے آداب کے بارے میں وہ بتاتی ہیں کہ یہ ایٹی کیٹ محمد شاہ رنگیلے کے دور سے چلا آرہا ہے۔ انتہائی شائستگی کی محفل ہوتی۔ گانے والیاں اپنے معزز سامعین اور بڑے والیانِ ریاست کے سامنے پان نہیں کھا سکتی تھیں۔ پانی بھی اجازت حاصل کر کے پیتی تھیں۔ نہایت شرعی قسم کا لباس پہننا پڑتا۔ پوری طرح پردہ دار نہایت رکھ رکھاؤ اور تہذیب کا پر تکلف، ماحول ہوتا تھا۔

کیسے کیسے اہل کمال اس زمانے میں موجود تھے۔ یہ بات مشہور ہے کہ روسا اپنے لڑکوں کو آداب وتہذیب سیکھنے اعلیٰ درجے کے بالا خانوں میں بھیجتے ہیں۔ ان کا ایک کردار پوچھتا ہے ایسا کیوں ہے؟ کیا انگلستان میں لارڈ لوگ اپنی اولاد کو تھیٹر میں ناچنے والیوں کے ہاں تربیت کے لیے بھیجتے ہیں؟ اس کا جواب یہ ہے کہ ہماری مائیں بہنیں ایسی ایجوکیٹیڈ نہیں ہیں کہ خود اپنے لڑکوں کی تربیت کرسکیں۔ وہاں عورتیں بھی جلسے جلوس ناچ گانے کی محفلوں میں حصہ لیتی تھیں لیکن ہمارے ہاں رقص وسرور کسبیوں کے کھاتے میں ڈال دیا۔ وہ چندا بائی کے بارے میں لکھتی ہیں جس کو مہ لقا کا لقب دیا گیا تھا۔ اس زمانے میں ایک مجرے کے ایک ہزار لیتی تھیں۔ مہاراجہ چنداول کے دربار میں اسے کرسی ملتی تھی۔ آصف جاہ ثانی کے پیچھے پیچھے اپنے ہاتھی پر میدان جنگ میں جاتی تھیں۔ یکتائے روزگار، نیزہ باز، تیر انداز شہ سوار علم دوست اردو کی پہلی صاحب دیوان شاعرہ جس کا دیوان انڈیا آفس لندن میں محفوظ ہے۔ ماہ لقا لاکھوں روپے چھوڑ کر مریں۔ قرۃ العین حیدر یہ نہیں جانتیں کہ بعد میں عثمانیہ یونیورسٹی ماہ لقا چندا بائی کی زمین پر تعمیر ہوئی۔ جبکہ سرسید نے طوائفوں کے چندے سے علی گڑھ کے بیت الخلا تعمیر کیے۔ گوہر جان کی اتنی دھوم مچی تھی کہ ۱۹۱۱ء میں بڑی نمائش میں الہ آباد گئیں تو اکبر نے کہا تھا۔

خوش نصیب آج یہاں کون ہے گوہر کے سوا
سب کچھ اللہ نے دے رکھا ہے شوہر کے سوا

پڑھی لکھی تھیں۔ کلکتہ سے عبرانی اخبار جو عربی رسم الخط میں کلکتے کے بغدادی یہودیوں کے لیے چھپتا تھا، پڑھتی تھیں، کلکتہ کا فارسی اخبار حبل المتین، نیویارک کا مووی ویکلی، لندن کا بائسکوپ اور پکچر شو اور ڈراما — ان طوائفوں نے ہندوستانی موسیقی کو فروغ دیا تھا — اساتذہ سے تربیت حاصل کرتی تھیں۔ شمبھو مہاراج ''کس نے چلمن سے مارا نجارا مجھے'' ستر طریقے سے بتاتے تھے۔

انھوں نے مسلمانوں میں پردہ کے بہت ہی نازک مسئلے کو بھی چھیڑا ہے۔ وہ کہتی ہیں اسپین پر سات سو برس مسلمانوں کی حکومت رہی لیکن مسلمان عورتیں کھلے منہ پھرتی تھیں ہر موقع پر موجود ہوتی۔ یورپین عورتوں سے زیادہ تعلیم یافتہ تھیں جلسے جلوس ناچ وگانا، اسکول اور کالج میں شریک ہوا کرتی تھیں۔ وہ کہتی ہیں شہر بغداد میں ایک خلیفہ تھا ولید پرلے درجے کا عیاش۔ اس کے دور میں شہر بغداد زنان بازاری سے بھر گیا تو شرفا نے اپنی عورتوں کے لیے پردہ لازم کر دیا۔ یہاں قرۃ العین حیدر سے اختلاف کی گنجائش ہے — دوسرے وہ اسلام میں تصویر کشی کے ثبوت پیش کرتی ہیں۔

اسلام میں تصویر کشی کی روایت پر گفتگو کرتی ہیں کہ قصص الانبیا، معراج نامہ سب میں آدمؑ تا محمدؐ پیغمبروں کی باضابطہ صورت گری موجود ہے۔ خمسہ نظامی جن کا تعلق بغداد اسکول سے تھا انھوں نے رسول اللہ کو براق پر سوار پیش کیا۔ جنت کا منظر پینٹ کیا۔ رشید الدین کی جامع التواریخ میں انبیاء اور رسول اللہ کے آٹھ پورٹریٹ مع حضرت ابوبکر — وہ کہتی ہیں سیرت النبی کو ہر عثمانی سلطان کے عہد میں السٹریٹ کیا گیا۔ مراد سوئم والی کتاب میں آٹھ سو چودہ تصویریں ہیں۔ علی احمد نور بن مصطفیٰ کا ہے۔ وہ ایک Miniature کی تشریح کرتی ہیں جس کا عنوان آغاز نبوت ہے۔ رسول اللہ، بی بی خدیجہؓ اور بائیں طرف نوعمر علیؓ — ! سعدی اور حاجی وغیرہ کو السٹریٹ کرنے کے لیے بھی بے شمار انبیا کی تصویریں بنائی گئیں ترک ایرانی اور مغل — عثمانیوں کے ترکی نے اس روایت کو ختم کیا۔ پھر وہ اس متنازعہ فیہ مسئلہ کو اس طرح ختم کرتی ہیں کہ مذہبی مصوری اسلامک آرٹ کی غالب روایت نہیں۔ مسلمانوں کی اکثریت اس کے خلاف ہے۔ مسلمان بت شکنی کے لیے بدنام ہیں لیکن شروع کے عیسائیوں نے بت شکنی کے جوش میں یونان وروم کے بہترین مجسمے توڑ ڈالے۔ بازنطیم کے پادریوں نے بہت لڑائی جھگڑے کے بعد فیصلہ کیا کہ ان پڑھ عوام کو چیزوں کے متعلق سمجھانے کے لیے تصویریں بنائیں جائیں مسلمان علما نے اس قسم کا فیصلہ نہیں کیا —

ایسا نہیں ہے کہ انھوں نے ریسرچ مکمل کر کے اس کے مطالق کردار تخلیق کیے ہوں۔ کہانی کے اعتبار سے بھی یہ دلچسپ ناول ہے۔ پوری فضا پر ایک طرح کی اداسی چھائی ہوئی ہے کسی کو کچھ نہیں ملتا۔ دلنواز بیگم کا انجام تجّن بائی کی صورت میں ہوتا ہے۔ مہرو باضابطہ طوائف کا پیشہ اختیار کر لیتی ہے۔ گل رُخ بانو ۔ نواب بیگم کے نام سے مرتی ہیں ان کا چہرہ کینسر کی وجہ سے گل جاتا ہے ۔

نگار خانم اور شہوار جو مبالغہ گپ اور فینٹسی کا مرکب ہیں انھیں بھری محفل میں رسوائی کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ پری خانم نورمن ڈریک کے پاس پہنچ جاتی ہے۔ عندلیب کو اپنی کہانی سنانے کے بعد پچھتاوا ہاتھ آتا ہے جس کے نانا نے کبھی انگریزی دوائیں نہیں لی تھیں الکوحلک ہو جاتی ہے۔ عنبرین IDENTITY CRISES کا شکار ہو جاتی ہے۔ دلشاد علی خاں کی قلب ماہیت ہو جاتی ہے اور وہ ایک معمولی ٹیوٹر بن جاتے ہیں۔ بابا سبز پوش تنہائی اور زنجیروں سے سمجھوتا کر لیتے ہیں۔ ایک حزنیہ کیفیت ہے۔

سب کو اپنی نسلی برتری اور خالص ثابت کرنے کا سودا ہے۔ صوفیاء کا سلسلہ جو یہاں کی تہذیب میں ملتا ہے ویسا چرچ بھی قائم نہ کر سکے۔ وسیع المشرب سوسائٹی کا کلائمکس صوفیائے کرام کے آستانے ہیں۔ بابا جو شریعت کی ظاہری پابندی نہیں کرتے ان کے پاس ایک ہجوم ہے۔ جاہلوں سے لے کر اسکالروں تک، عربی باجی جرمن باجی ۔ !!

وہ اولیا کے آستانے زمانے بھر کے ستائے ہوئے انسانوں کی آخری پناہ گاہ! حضرت نظام الدین اولیاؒ سے ایک کلال نے دعا کرنے کے لیے کہا۔ انھوں نے دعا کی خدایا تیرے کچھ بندے شراب تو پیتے ہی رہیں گے تو وہ اسی کلال کی دکان سے کیوں نہ پیں۔ وہ ایسی تاریخ کو بابا کے پاس لے آتی ہیں۔ بلکہ متنی معاشرے کا نقطۂ اتصال ۔ !

قرۃ العین حیدر کے بعد کئی لوگوں نے تاریخ کو فکشنائز کرنے کی کوشش کی لیکن کبھی تاریخ پیچھے رہ گئی اور کبھی فکشن ۔ !! ایسا فکشن تخلیق کرنا صرف اور صرف قرۃ العین حیدر کا فن ہے !!

●

پروفیسر قاضی افضال حسین

طاؤس چمن کی مینا: حسن تشکیل کا افسانہ/تاریخ کی لاتشکیل

اگر بالکل سادہ غیر تنقیدی زبان میں کہیں تو افسانہ جھوٹ کو سچ کر دکھانے کا فن ہے، اس لئے نہیں کہ اس میں بیان کردہ واقعات ''سچے'' نہیں ہوتے/ ہو سکتے بلکہ اس اعتبار سے کہ افسانہ نگار، ہر وہ فنی تدبیر استعمال کرتا ہے جس سے وہ اپنے قاری کو یقین دلا سکے کہ وہ افسانہ نہیں لکھ رہا بلکہ سچّا واقعہ سُنا رہا ہے اور اگر اس نے افسانے کی تشکیل کے لئے کوئی خاص زمانی یا مکانی عرصہ منتخب کیا ہے، جس کا تعلق ماضی بعید سے ہو تو اس کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ وہ افسانے کے خیالی بیانیہ کو تاریخی واقعہ کی شکل دیکر قاری کو یہ یقین دلا دے کہ وہ ''فرضی'' کہانی نہیں سنا رہا، ایک خاص انداز سے تاریخ بیان کر رہا ہے۔ اس نوع کے تاریخی افسانے کی سب سے آسان ترکیب یہ ہوتی ہے کہ ماضی کے ایک زمانے میں ایک مخصوص جگہ موجود افراد/تعمیرات کے اسمائے خاص اور لوگوں کو پیش آنے والے واقعات کا حوالہ شامل کر دیا جائے۔ ان اسماء یا واقعات کا شدید حوالہ جاتی کردار بیان کی افسانویت، یعنی اس کے لسانی تشکیل ہونے پر دبیز پردے ڈال دیتا ہے۔ قاری پر افسانہ نگار کے اس فریب کا راز نہیں کھلتا اور ہم ایک صاف ''جھوٹ'' کو بے ملاوٹ ''صداقت'' سمجھ کر پڑھ رہے ہوتے ہیں۔

اب یہی بات آج کے مابعد جدید تنقیدی محاورے میں یوں کہی جا سکتی ہے کہ متن میں، Signifiers کے باہم ارتباط سے نمو کرنے والی معنی خیزی اس کے اسمائے خاص کے ورائے متن حوالوں کے تناظر میں یک رخا (تاریخی؟) کردار اختیار کر لیتی ہے اور یہ حقیقت اپنی عادت کے بالکل غیر شعوری ردّ عمل کے تحت ہماری نظروں سے اوجھل ہو جاتی ہے کہ یہ متن ایک لسانی تشکیل ہے، جس میں Signifiers کے

باہم ارتباط کا منفرد طریقہ ہوتا ہے اور اس کی معنی خیزی Signified کے بجائے Signifiers کے اسی ارتباط سے قائم ہوتی ہے۔ مزید یہ کہ یہ معنی خیزی ماقبل موجود ورائے متن کسی واقعہ کے یک جہت بیان سے بالکل مختلف عمل ہے اور ان تمام بیانیوں (تاریخی/ معاشرتی / سیاسی) سے انکار کا عملی اظہار، جس میں Signified یا واقعہ کو Signifiers کے باہم ارتباط پر فوقیت دی جاتی ہے۔

''طاوس چمن کی مینا'' میں نیر مسعود اس نوع کی (تاریخی/ تہذیبی) کہانیاں لکھنے والے دوسرے افسانہ نگاروں سے اس اعتبار سے مختلف/ ممتاز نظر آتے ہیں کہ ایک سطح پر افسانے کا قاری اس افسانے میں، لکھنوی تہذیب و معاشرت، سلطان عالم کے اپنی رعایا سے تعلق کی نوعیت اور انتزاع سلطنت تک لکھنؤ کی عام فضا کی ''حقیقی عکاسی'' سے مسحور ہو جاتا ہے، مگر اس کے ساتھ ہی وہ افسانے میں Signifiers کے درمیان تاریخ اور تخیل (Fantacy) کی آمیزش سے ایک ایسی جہت برآمد ہوتے ہوئے بھی دیکھتا ہے جو تاریخ کے سبب اور نتیجہ والے یک جہت بیانیہ سے واضح انکار کرتی معلوم ہوتی ہے۔

افسانے کا راوی کالے خاں جو کہانی کا شاہ کردار بھی ہے، صیغۂ واحد حاضر میں پوری کہانی سناتا ہے۔ کالے خاں، افسانے کا راوی، تاریخ کی کتابوں میں کہیں موجود نہیں، اور سلطان عالم واجد علی شاہ، ایک تاریخی فرد ہیں۔ کالے خاں ان کی ملازمت میں داخل ہو کر، وہ استناد حاصل کرتا ہے، جو اس متن سے باہر اسے حاصل نہیں ہو سکتا۔ اس افسانے کی بافت میں ان دو افراد۔ ایک تاریخی اور ایک لسانی تشکیل۔ کے درمیان ربط سے افسانے/ تاریخ، متن کی داخلی معنی خیزی/ اس کے خارجی حوالے، واقعہ کی تشکیل/ ان کے تاریخ وقوع کی وہ جدلیات صورت پکڑتی ہے، جو نیر مسعود کے اس افسانے کی بنیادی ساخت/ امتیاز ہے۔

سلطان عالم کی تاریخیت کو مستحکم کرنے میں، حسین آباد کا امام باڑہ، لکھنؤ کی معاشرت میں اس کی مرکزیت، نواب نصیر الدین حیدر کے انگریزی دواخانے میں

کالے خاں کو علاج ، لکھی دروازہ ، قیصر باغ اور درشن سنگھ کی باولی بالکل سامنے کے وسائل ہیں۔ اور پھر افسانے کے آخر میں کالے خاں کا یہ بیان تو پورے افسانے کی گویا نئی تنظیم کرتا معلوم ہوتا ہے:

> ''لکھنؤ میں میرا دل نہ لگتا، اور ایک مہینہ کے اندر میرا بنارس میں آ رہنا۔ ستاون کی لڑائی، سلطان عالم کا کلکتہ میں قید ہونا، چھوٹے میاں کا انگریزوں سے لڑنا، لکھنؤ کا تباہ ہونا، قیصر باغ پر گوروں کا دھاوا کرنا، کٹہرے میں بند شاہی جانوروں کا شکار کھیلنا، ایک شیرنی کا اپنے گورے شکاری کو گھائل کر کے بھاگ نکلنا...... یہ سب دوسرے قصے ہیں اور ان سب قصوں کے اندر بھی قصے ہیں۔''

لیکن اگر کوئی قاری اس پر اصرار کرتا ہے کہ افسانے کا Signified ایک ایسی لسانی تشکیل ہے جس کا جواز یا جس کی معنی خیزی، واقعہ سے نہیں بلکہ Signifiers کے باہم ارتباط سے برآمد ہوتی ہے۔ تو اس کے پاس پہلی دلیل یہی ہوگی کہ کالے خاں نہ تو کوئی تاریخی کردار ہے اور نہ ہی ایسا افسانہ نگار، جو لکھنؤ کی تہذیب کا عارف، عالم اور رازداں ہے۔ بے پڑھا لکھا کالے خاں اس افسانے کا راوی اور اس کا سب سے اہم کردار ہے۔ یعنی مورخ پہلے افسانہ نگار میں منقلب ہوا، پھر افسانہ نگار نے ایک راوی تشکیل دیا اور یہ راوی شاہ کردار کی شکل میں خود افسانے کی بافت سے نمو کرتا ہے۔ واقعہ کا تاریخ، تاریخ کا افسانہ، افسانہ نویس کا راوی اور راوی کا کردار میں منقلب ہونا، اصل واقعہ سے چار منزل کے فاصلے پر ہے۔ اس کے باوجود اگر ہم افسانے کو تاریخ یا ایک خطۂ ارض کی تہذیبی تاریخ سمجھ کر پڑھ رہے ہیں تو اس کے معنی یہ ہوئے کہ افسانہ نگار اس صداقت پر پردہ ڈالنے میں کامیاب ہوا ہے کہ یہ Narrative (بیانیہ) ''واقعہ'' یا ''تاریخ'' نہیں، واقعہ کی ایک خود ساختہ تشکیل ہے۔

اس افسانے میں تاریخ کی ''افسانویت'' کی ایک اور جہت طاؤس چمن میں کالے خاں کے داخلے سے برآمد ہوتی ہے: کالے خاں دفتر سے اپنی نوکری کا پروانہ

لے کر نکلتا ہے تو دفتر کے ایک خواجہ سرا نے عنابی پردے کی طرف اشارہ کیا اور کہا: ''کالے خاں طاؤس چمن میں چلے جاؤ'' اور پھر اس کا بعد باغ کا وہ بیان ہے، جو حقیقی سے زیادہ طلسمی لگتا ہے، اس طلسمی باغ کی تشکیل پوری طرح افسانوی ہے، لیکن باغ میں سلطان عالم کی آمد نے اسے تاریخ سے مربوط کر دیا ہے۔ طلسم اور تاریخ کا یہ تخلیقی 'امتزاج' کالے خاں کے تخیلی / افسانوی اور سلطان عالم کے حقیقی / تاریخی کردار کے بالکل متوازی ہے اور افسانے کی بنیادی ساخت (Structure) کو مزید مستحکم کرتا ہے [1] کہ یہاں بھی عنابی پردے کے ایک طرف لکھی دروازے کے دفاتر تاریخ اور پردے کے دوسری طرف افسانوی تشکیل، طاؤس چمن ہے۔

---

[1] افسانے کو تاریخ سمجھ کر پڑھنے والے بعض احباب نے یہ سوال اٹھایا کہ کیا اس زمانے کے باغ میں پودوں کو پرندوں اور جانوروں کی شکل میں تراشا جاتا تھا؟ ان کے نزدیک اگر یہ رواج تھا تو نیر مسعود چمن کے بیان میں بہت کامیاب ہیں اور اگر رواج نہیں تھا تو افسانہ نگار اس نوع کے افسانوں سے مخصوص فنِ قصہ گوئی کے آداب / حدود سے باہر نکل گیا ہے۔ جب کہ افسانے کے اس حصہ کے متعلق بنیادی سوال یہ نہیں ہے بلکہ یہ ہے کہ کیا کسی نے کبھی اتنے بڑے باغ کو پردے کے پیچھے چھپا دیکھا ہے؟ اس حصہ میں متن کی تنظیم اس طرح کی گئی ہے، جیسے داستانوں میں ہوتی رہی ہے کہ ''دیکھا تو ایک بڑا دروازہ نظر آیا'' یا ''سامنے ایک سبز رنگ کا پردہ پڑا ہوا تھا'' اور جب شہزادہ دروازے کو کھول کر یا پردے کو ہٹا کر اندر داخل ہوا تو دیکھا کہ وہاں ایک باغ تھا، خوش نما اور فرحت افزا، یا محل تھا وسیع عریض یا صحرا تھا لق ودق'' وغیرہ۔ تو ٹھیک اسی طرح کالے خاں عنابی رنگ کے پردے کو ہٹا کر اندر داخل ہوا تو ''کئی روشوں پر مور ناچتے ہوئے نظر آئے ......'' داستان گو کو اپنے سامع پر جس قدر اعتماد تھا، ہمارے زمانے کے افسانہ نگار کو اپنے قاری پر اس درجہ اعتبار نہیں رہا۔ اس لئے اب وہ متن میں خود کئی ایسے اشارے قائم کر دیتا ہے، جس کی مدد سے فن کار کے تشکیل متن کی کلید ہاتھ آ جاتی ہے۔ چنانچہ نیر مسعود نے بھی طاؤس چمن کے قفس کا نام ''ایجادی قفس'' رکھا ہے، تا کہ قاری کو 'ایجاد' کی اصل تک پہنچنے میں آسانی ہو۔

اس افسانے کا بالکل آخری جملہ اس کہانی کی حد تک افسانہ سازی کی ایک اور جہت کی طرف اشارہ کرتا ہے:

> ''لیکن طاؤس چمن کی مینا کا قصہ وہیں پر ختم ہو جاتا ہے، جہاں ننھی فلک آرا، میری گود میں بیٹھ کر اس کے نئے نئے قصے سنانا شروع کرتی ہے۔''

ننھی فلک آرا کالے خاں کو فلک مینا کے نئے نئے قصے سنا رہی ہے۔ تو راوی یہ کیوں کہہ رہا ہے کہ طاؤس چمن کی مینا کا قصہ وہیں ختم ہو جاتا ہے، جہاں سے اس پرندے کے نئے قصے شروع ہوتے ہیں۔ اس بیان کی معنویت پر گفتگو قدرے بعد میں ہوگی، بنیادی بات یہ ہے کہ جو قصہ افسانے کا ادھیڑ عمر کالے خاں سنا رہا تھا۔ وہ اس بچی کے قصوں کے سامنے ماضی کی بات ہے اور بچے کے قصے اس کا حال ہیں۔ یعنی خود قصے دو طرح سے ہیں: ایک وہ جو اس افسانے کی شکل میں کالے خاں سنا چکا اور دوسرا وہ جواب فلک آرا سنا رہی ہے۔ پہلا قصہ ماضی یعنی تاریخ کا بیان اور دوسرا واقعہ کا بیان۔ اس روشنی میں دیکھئے تو افسانے کا کردار (راوی) قصہ نہیں سنا رہا تھا، واقعہ بیان کر رہا تھا، جواب زمانہ گزرنے کے ساتھ ایک افسانہ یعنی ایک لسانی بافت میں تبدیل ہو گیا ہے۔ کالے خاں کی فلک آرا ایک گزرا ہوا واقعہ یعنی اپنی موجودہ شکل میں ایک لسانی بافت ہے، اور ننھی فلک آرا کی فلک مینا ایک زندہ وجود!

مگر یہ فلک آرا طاؤس چمن کی مینا کون ہے؟ اس سوال کے جواب کے لئے افسانے کی قدرے پیچیدہ بافت میں اُترنا ہوگا جہاں قفس کا Signifier ایک ایسی تختی (Palimpsest) کی حیثیت رکھتا ہے، جس میں ایک کے اوپر دوسری اور پھر اس پر تیسری تحریر کندہ ہے: کہانی میں تین قفس ہیں۔ ایک مرکزی Signifier طاؤس چمن کا قفس ہے۔ اس قفس کے متعلق کالے خاں کا بیاں ہے کہ:

> ''سامنے ہی چبوترے پر حضورِ عالم کا ایجادی قفس نظر آ رہا تھا۔

میں سمجھا تھا.......... کوئی بڑا خوبصورت پنجرا ہوگا، بس! مگر اُسے دیکھ کر میری تو آنکھیں کھلی کی کھلی رہ گئیں، قفس کیا تھا، ایک عمارت تھی......

......اس کے بعد وہ باہر چلے گئے اور میں پھر قفس کو دیکھنے لگا اندر سے وہ ایک چھوٹا سا قیصر باغ ہو رہا تھا'' اس 'قفس' کی ملازمت کے آداب سکھاتے ہوئے داروغہ نبی بخش کالے خاں سے کہتا ہے:

''کل قفس میں جانور چھوڑے جائیں گے..........''

''جانور چھوڑے جائینگے یا بند کئے جائینگے؟ میں نے ہنس کر کہا۔

''ایک ہی بات ہے، اماں زبان کے کھیل چھوڑو اور مطلب کی سنو......''

انہوں نے چبوترے کی طرف اشارہ کیا اور پھر مجھ سے کہا۔

''چلو بھائی قفس کے لئے چمن چھوڑو۔''

اور پھر اس میں سلطان عالم نے چالیس مینائیں آزاد کیں، جو بقول داروغہ نبی بخش، شہزادیاں تھیں۔ ان میں سے ہر ایک کا سلطان عالم نے ایک نام بھی تجویز فرمایا جس میں ایک کا نام فلک آرا رکھا۔ یہ محض اتفاق نہیں کہ کالے خاں ملازم سلطان عالم کی بیٹی کا نام بھی فلک آرا ہے۔

طاؤس چمن کے اس قفس کے بیان میں اس تواتر سے Signified کی جہتیں بدلتی چلی جاتی ہیں کہ افسانے میں معنی خیزی کا تحرک کسی ایک جہت کا پابند نہیں رہ جاتا۔ اب صورت یہ بنتی دکھائی دے رہی ہے کہ ایک Signifier ''ایجادی قفس'' ہے کہ ایجاد کیا گیا ہے اور قفس ہے مثل ایک محل کے اور اس کا درون چھوٹے سے قیصر باغ کی طرح ہے، جس میں پرندے قید نہیں آزاد کئے گئے ہیں اور جن کی مثال شہزادیوں کی سی ہے، جس میں ایک شہزادی فلک آرا ہے، جو اس محل نما قیصر باغ کے حصار میں ہے اور ایک فلک آرا، کالے خاں کے گھر میں اس کی بیٹی ہے اور جب شہزادی صفت فلک آرا بولتی ہے تو کالے خاں یہ فرق کر سکنے سے قاصر ہے کہ یہ پرندہ بول رہا ہے یا اس کی بیٹی بول رہی ہے۔

تو فلک آرا Signifier ہے پرندہ کا شہزادی کا اور معمولی ملازم کی بیٹی کا
اور اگر آپ کو افسانے کا وہ آخری جملہ یاد ہو، جو پہلے مذکورہ ہوا (یعنی فلک آرا کا قصہ
وہیں ختم ہو جاتا ہے جہاں فلک آرا فلک مینا کے نئے قصے شروع کرتی ہے) تو فلک آرا
Signifier ہے اس شہر اور اس کی تہذیب و معاشرت کا جس پر اب انگریزوں کا قبضہ
ہے۔ فلک آرا کی تختی (Palimpsest) کو ذرا غور سے دیکھئے تو ایک شہر کی حکومت،
اس کی تہذیب و معاشرت، اس کی فطرت کی معصومیت اور شہزادی سے ادنیٰ ملازم کی
بیٹی تک، اس Signifier میں اس حد تک آمیز/ ایک جان ہو گئے ہیں کہ ایک کو
دوسرے سے الگ کرنا ممکن نہیں رہا۔

فلک آرا کیا ہے، معنی خیزی کا ایک طلسم خانہ ہے، جس میں اس Signifier
کا اپنے Signified سے ربط ہمہ جہت تحرک کی کیفیت رکھتا ہے کہ قاری اسے کسی
ایک معنی کے لئے متعین کر ہی نہیں سکتا۔

ایک دوسرا قفس ہے، جس میں کالے خاں چوری کے الزام میں گرفتار کر کے
رکھا گیا۔ کالے خاں (راوی) کہتا ہے:

> ''میں بھول چکا ہوں کہ میں نے قید خانے میں کتنی مدت گزاری مجھے تو
> ایسا معلوم ہوتا تھا کہ میری ساری عمر اسی پنجرے میں گزری جا رہی
> ہے۔ قیدیوں میں زیادہ تر لکھنؤ کے اوباش اور اٹھائی گیرے تھے ......''

اور جب لکھنؤ پر قبضہ کے جشن میں انگریزوں نے قیدیوں کو آزاد کیا، جس میں کالے
خاں بھی آزاد ہوا تو وہ لکھتا ہے:

> ''ایسا معلوم ہوا کہ ایک پنجرے سے نکل کر دوسرے پنجرے میں آ گیا
> ہوں............''

قید سے نکل کر انگریزوں کے لکھنؤ میں قدم رکھتے ہی کالے خاں کو لگا کہ وہ
ایک پنجرے سے نکل کر دوسرے پنجرے میں آ گیا ہے اور ان دونوں میں قدرِ مشترک

یہ ہے کہ یہ دونوں سزاو عقوبت خانے ہیں۔ اوّل تو کالے خاں قید خانوں کو پنجرے کہہ رہا ہے تاکہ قاری کو یاد آئے کہ اسی افسانے میں ایک پنجرا ''ایجادی قفس'' طاؤس چمن میں بھی ہے جس میں پرندے قید نہیں کیئے جاتے' آزاد کیے جاتے ہیں اور ایک پنجرہ یہ عقوبت خانہ ہے کہ اس سے آزاد ہو کر آدمی خود کو قید میں محسوس کرنے لگتا ہے۔ تو اب قفس/ پنجرہ صرف ایک مادّی چہار دیواری نہیں رہ جاتا، بلکہ اس کیفیت سے مربوط ہو کر، جو دو طرح کے حصار کو ایک دوسرے سے مختلف بناتی ہے ایک نئی تمثیل میں منقلب ہو جاتا ہے۔ قید خانہ اور اس کے باہر انگریزوں کا لکھنؤ اذیت و عقوبت کے مادّی مظاہر ہیں جبکہ اس کے مقابل سلطان عالم کا لکھنؤ اور اس کا Miniature ایجادی قفس آزادی، طمانت، معصومیت اور سرشاری کا پنجرہ ہے۔ اس میں جانور قید نہیں کیے جاتے چھوڑے جاتے ہیں اور اس کے باشندوں کے Signifier پنجرے کے باہر کی آبادی کے لئے اتنی آسانی سے اپنے Signified بدل لیتے ہیں کہ ان کے درمیان چاندی کی پتلی تیلیاں موم ہو جاتی ہیں۔

اس تفصیل کے بعد یہ عرض کرنا ہے کہ اس افسانے میں معنی خیزی کا ماخذ متن کے دو بنیادی ساختیوں کے درمیان مثال، کنایہ یا اجزاء کا Syntagmatic ارتباط ہے۔ جس میں افسانے کے واقعات خود اپنی جگہ مکمل ہونے کے علاوہ، دوسرے واقعہ کو معنی دینے یا اس کی معنویت روشن کرنے کا فریضہ بھی ادا کرتے ہیں۔ یعنی ''ایجادی قفس'' خود ایک داستانوی تشکیل ہے اور اس اعتبار سے ایک خاص طرح کی معنی خیزی کا حامل ہے، لیکن اس کے ساتھ ہی یہ قفس، خود لکھنؤ کی معاشرتی زندگی کو وہ معنی دیتا ہے، جو افسانے میں اس قفس کی موجودگی کے بغیر آئینہ نہیں ہوتے۔ مثلاً جو سلطان عالم اپنے پرندوں کو ان کے نام سے پکارتے اور شیرنی (شیر نہیں) کو اس کی آواز سے پہچانتے ہیں، وہ اپنی رعایا کے ساتھ کیا سلوک فرماتے ہونگے۔ اور جس بادشاہ کے شیر و ہاتھی اس کی توجہ کے مشاق رہتے ہوں، اس کی اپنی رعایا میں مقبولیت

کیسی ہوگی؟ اس کی تفصیل یا کیفیت مثال یا کنائے کے طور پر افسانے کی بافت سے تشکیل پاتی ہے۔

اسی طرح ایجادی قفس کی فلک آرا اور کالے خاں کی فلک آرا، جو آواز کی مٹھاس وحرارت تک میں یکساں ہیں، ایک دوسرے کی معنی کو وہ جہات فراہم کرتے ہیں، جو اس افسانے میں اُبھرتے ہیں۔ یعنی ان دونوں کے صفات کی یکسانیت کے حوالے سے یہ کہانی ایجادی قفس کے اندر کی معلوم ہوتی ہے اور کبھی اس تمثیلی قفس کے باہر کی۔ کبھی کبھی فلک آرا پرندہ سے زیادہ شہزادی معلوم ہوتی ہے اور کبھی کالے خاں کی فلک آرا وہ معصوم پرندہ لگتی ہے جو اس قفس/شہر میں آزادی لطافت اور شفقت سے معمور زندگی گزار رہی ہے۔

اس سے اس نتیجہ تک پہنچنا بالکل دشوار نہیں کہ اس افسانے کی معنی خیزی، اس کے اجزاء کے باہم ارتباط کی مرہونِ منت ہے اور اس کے تاریخی حوالے بھی جو اسما (اشخاص، عمارتوں اور جگہوں کے نام) کی شکل میں اس افسانے میں شامل کیے گئے ہیں، اپنی بافت سے باہر، اس مخصوص معنویت سے محروم ہو جاتے ہیں، جو انہیں اس افسانے میں حاصل ہے۔ اس مشاہدہ کی کئی مثالیں اوپر گزر چکیں۔ اس معنی خیزی کے وسیلے پر بس ایک اور حوالے سے غور کر لیجئے اگر افسانے میں شیرنی کی جگہ، جس کا نام مونی ہے، براہ راست بیگم حضرت محل کا نام لکھا ہوتا، جو انگریزوں کے لکھنؤ پر قبضے کے خلاف جنگلوں میں فوج مرتب کر رہی تھیں، تب بھی شیرنی سے سلطان عالم کے تعلق کی نوعیت وہی رہتی جو اس افسانے میں ہے۔ ایک بیگم کا اپنے شوہر سے توجہ طلب کرنا اور شیرنی کا بادشاہ سے توجہ کا طالب ہونا یکساں عمل نہیں اور ان کی معنویت دو بالکل مختلف سطحوں پر فعال ہوتی ہے۔

اب صورت یہ ہے کہ بادشاہ کے رمنوں کی ایک شیرنی، مونی اور ان کے طاؤس چمن کی ایک مینا فلک آرا، افسانے کے اختتام کے بعد بھی موجود ہیں، لیکن دونوں اپنی معنویت سے محروم ہو چکی ہیں۔ شیرنی جنگل میں اور فلک آرا خود اپنے شہر

میں بے وطن ہیں ۔ اور وہ تمام دلالتیں ، جوان دونوں Signifiers کو روشن اور متحرک رکھتی تھیں ، ساقط ہو گئیں ۔ افسانے کو اس نئے سیاق میں دیکھئے تو دونوں اپنے وجود سے مربوط اس تمام معنی خیزی سے صاف محروم معلوم ہوتی ہیں ، جو انہیں سلطان عالم کے فیض توجہ و شفقت سے حاصل تھی ۔ گویا افسانے میں ان دونوں Signifiers کی تختی (Palimpsest) کی ہر سطح پر لکھی ہوئی تحریر، انگریزوں نے لکھنؤ پر قبضہ کے ساتھ دھو کر مٹا دیں ۔

اس لئے یہ معاملہ صرف سن ستاون کی لڑائی ، سلطان عالم کو کلکتے میں قید کرنا ، قیصر باغ پر گوروں کا دھاوا کرنا ، اور شاہی جانوروں کے شکار کا نہیں ، بلکہ تاریخی بیانیہ کی اس یک جہتی کو روشن کرنے کا ہے ، جس میں واقعے کے اسباب اور اس کے نتائج پر گفتگو کے بعد تاریخ ختم ہو جاتی ہے جانوروں / پرندوں سمیت اس افسانے کا ہر کردار تاریخ نویسی / واقعہ نگاری کے یک جہتی کردار پر سوالیہ نشان قائم کر دیتا ہے ۔ ہر کردار اس متن میں جس نوع کی معنی خیزی اور ہمہ جہت تحریک سے مربوط ہے ، وہ تاریخی بیانیہ کی سطحیت اور یک سمتی کو آشکار کرنے کی ایک تخلیقی ترکیب ہے ۔ اس لئے یہ افسانہ ایک تہذیب / شہر / جگہ / زمانے کی کہانی نہیں رہ جاتا ، اس کے تاریخی بیان کی نارسائی کا عملی اظہار بن جاتا ہے ۔ نیرّ مسعود افسانے کی بافت میں تاریخ کو شامل کرتے ہیں اور اس عمل میں تاریخی بیانیہ کی تشکیل کو کھولتے (De-Construct) بھی جاتے ہیں ۔ اس طرح ''طاؤس چمن کی مینا'' افسانہ بھی ہے اور تاریخی بیانیہ کی نارسائی کا عملی اظہار بھی ۔ تاریخی بیانیہ صرف واقعات بیان کرتا ہے ، ان سے مربوط معنی خیزی کو نہ سمجھتا ہے نہ سمجھنا چاہتا ہے ۔ تاریخ کی یہی وہ نارسائی ہے جسے یہ افسانہ بالکل روشن کر دیتا ہے ۔

اب آپ ہی کہئے کیا کوئی تاریخی بیانیہ / مورخ واقعہ کو معنی خیزی کے ہمہ جہت تحرک میں تبدیل کرنے کی ایسی صلاحیت رکھتا ہے ، جو نیرّ مسعود کے اس افسانے میں بالکل سطح پر نمایاں ہے ؟

●

ڈاکٹر سیما صغیر

''طاؤس چمن کی مینا'' کا
تجزیاتی مطالعہ: ترقی پسند نقطۂ نظر سے

منشائے مصنف اور تصنیف میں خود مصنف کے وجود کی اہمیت سے انکار کے اس زمانہ میں شاید یہ کچھ عجیب معلوم ہو کہ ہم طاؤس چمن کی مینا کے مطالعہ کا آغاز مصنف کے ایک ایسے بیان سے کریں جس میں انھوں نے یہ بتایا ہے کہ یہ کہانی اُن کی دوسری کہانیوں سے کس طرح مختلف ہے۔ ساگری سین گپتا کو دیے گئے اپنے ایک انٹرویو میں نیّر مسعود کہتے ہیں:

> ''یہ میرے لیے واقعی بہت بڑا مسئلہ ہے کہ بہت سے لوگ یہ کہتے ہیں کہ سمجھ میں نہیں آتا آپ کیا کہہ رہے ہیں۔ تو بھئی ایک کہانی بیان کی ہے۔ اس میں سمجھ میں آنا کیا۔ ایک قصہ بتایا سیدھا سیدھا، تو اس میں یہ کیا پوچھنا کہ اس میں کیا کہا ہے۔ جو کہا ہے وہ سامنے موجود ہے۔ طاؤس چمن کی مینا لکھنے کا سبب بھی بڑی حد تک یہ شکایتیں ہیں۔ خاص طور پر دو آدمی ہیں جن کی وجہ سے یہ کہانی لکھی۔ ایک تو سوغات کے ایڈیٹر محمود ایاز صاحب، انھوں نے لکھا کہ اپنی کہانیوں میں آپ اپنی ایک الگ دُنیا بناتے ہیں، جو ہماری دُنیا سے ذرا مختلف ہوتی ہے۔ اُدھر محمد عمر میمن صاحب نے لکھا کہ آپ کی کہانیوں کا جو راوی ہے اُس کو کچھ دن کے لیے چھٹی دے کر کشمیر بھیج دیجیے۔ مطلب یہ تھا کہ ہر کہانی کا راوی تقریباً ایک ہی معلوم ہوتا ہے۔ تو پھر یہ کہانی لکھی اور میمن صاحب کو اطلاع بھی کر دی کہ اب ایک کہانی لکھی ہے جو اچھی ہے یا بُری یہ ہم نہیں جانتے لیکن اس کا راوی یقیناً وہ نہیں ہے جو دوسری کہانیوں کا ہے۔'' (شب خون۔ مئی جون ۱۹۹۹ء، ص ۳۹)

طاؤس چمن کی مینا نیّر مسعود کے الفاظ میں واجد علی شاہ کے سلسلہ کا سچّا قصّہ ہے۔ نیّر مسعود کی بیشتر کہانیوں میں کوئی واضح مقصد نظر نہیں آتا۔ انھوں نے ''سیمیا'' میں جابر بن حیّان کا ایک قول بہ طور پیش لفظ نقل کیا تھا جس میں نقش کے مکمّل ہونے سے کسبِ مسرّت کرنے کا اعادہ کیا گیا تھا۔ لیکن طاؤس چمن کی مینا کے بارے میں وہ کہتے ہیں:

> ''اس کو با قاعدہ ایک مقصد سے لکھا تھا، ورنہ کسی مقصد سے کہانی لکھنے کا تو قائل نہیں ہوں ...... دو باتیں تھیں۔ ایک تو واجد علی شاہ کو بدنام بہت کیا گیا کہ بہت ہی بُرا آدمی تھا۔ اُس میں کمزوریاں بھی تھیں لیکن بعض بہت خوبیاں بھی تھیں۔ تو وہ اور اُس سے پھر لکھنؤ، لکھنؤ سے اودھ، اودھ سے مسلم، ہندو گویا پوری جو ہماری ٹریڈیشن ہے ہندوستان کی، اس کے متعلق ایک امپریشن یہ ہو گیا ہے کہ بہت ہی ڈیکیڈنٹ لوگ تھے، اور اگر ایسے نہ ہوتے تو انگریزوں کا قبضہ کس طرح ہو جاتا۔ اور اب نہ ہمارے بچّوں کو کچھ معلوم ہے کہ اُس وقت کیا زندگی تھی اور کیا اُس میں کوئی اچھائی بھی تھی، بس یہ کہ بڑے جاہل قسم کے بڑے بیک ورڈ لوگ تھے۔ ..... تو میں نے سوچا کہ کچھ دلچسپ کہانیاں اس طرح کی لکھی جائیں کہ جن سے اندازہ بھی ہو کہ پہلے کی ٹریڈیشنز کیا تھیں، اور ایک طرح کی ہمدردی اپنے ماضی سے پیدا ہو۔''
> (شب خون۔ مئی جون۔ ۱۹۹۹ء)

اگر مصنّف کے یہ بیانات ہمارے سامنے نہ بھی ہوں تو راوی کے انتخاب اور واجد علی شاہ بادشاہ کو بحیثیت ایک حسّاس انسان کے پیش کرنے کی کاوش، یہ دو ایسے نِکات ہیں جن سے اس کہانی کا کوئی معروضی مطالعہ صرفِ نظر نہیں کر سکتا۔ راوی کالے خاں نہ صرف ایک عام آدمی ہے بلکہ وہ معاشرہ کے اُس طبقہ سے بھی تعلق رکھتا ہے جو محنت مزدوری کرنے والوں کا طبقہ ہے۔ اگر ہم Point of View کو اُس کے نسبتاً

پُرانے معنوں میں لیں تو کہا جائے گا کہ کہانی جس شعور کے وسیلے سے ہم تک پہنچ رہی ہے وہ ایک غریب اور محنت کش آدمی کا ہے۔ Point of View کا دوسرا تصوّر اُن وسائل کو سمجھنے سے عبارت ہے جن کا استعمال کہانی کی تنظیم میں پڑھنے والے کے ردِ عمل کو کنٹرول کرنے کے لیے راوی کرتا ہے۔ اس زاویہ سے کہانی کو دیکھیں تو راوی کالے خاں کے بیان کا غالب مقصد اُس حکومت اور اُس تہذیب کی ایک مثبت تصویر پیش کرنا ہے جس کو انگریزوں نے مسمار کردیا۔ یہاں یہ سوال اُٹھ سکتا ہے کہ وہ حکومت ایک مُطلق العنان بادشاہت تھی، وہ معاشرہ ایک فیوڈل معاشرہ تھا۔ اُس معاشرہ کا ایک عام آدمی اگر بادشاہ کے حسنِ سلوک سے خوش ہوکر اُس عہد اور اُس نظام کے اوصاف حمیدہ بیان کرے تو اس بیان میں وہ کون سے عناصر ہیں جن سے کہانی میں ترقی پسند شعور کی نمائندگی ہوتی ہے۔ اس سوال پر غور کرتے وقت ذہن میں یہ بات رکھنا ضروری ہے کہ باوجود ایک واضح تاریخی پس منظر اور حیران کن حد تک حقیقی جزویات سے لبریز طاؤس چمن کی مینا کا مرکزی نقطہ واجد علی شاہ کی سلطنت کا آخری زمانہ اور اُس زمانہ کے واقعات نہیں ہیں۔ اس امر کی وضاحت کہانی کے آخری پیراگراف سے بھی ہوتی ہے:

> ''لکھنؤ میں میرا دل نہ لگنا اور ایک مہینے کے اندر بنارس میں آرہنا، ستاون کی لڑائی، سلطانِ عالم کا کلکتے میں قید ہونا، چھوٹے میاں کا انگریزوں سے ٹکرانا، لکھنؤ کا تباہ ہونا، قیصر باغ پر گوروں کا دھاوا کرنا، کٹہروں میں بند شاہی جانوروں کا شکار کھیلنا، شیرنی کا اپنے گورے شکاری کو گھائل کرکے بھاگ نکلنا، گوروں کا طیش میں آکر داروغہ نبی بخش کو گولی مارنا، یہ سب دوسرے قصے ہیں اور ان قصوں کے اندر بھی قصے ہیں۔ لیکن طاؤس چمن کی مینا کا قصہ وہیں پر ختم ہوجاتا ہے جہاں ننھی فلک آرا میری گود میں بیٹھ کر اس کے نئے نئے قصے سنانا شروع کرتی ہے۔''

باوجود ایک منظم اور مربوط پلاٹ کے اصل کہانی کا خارجی واقعات سے سروکار اُسی حد تک ہے جس حد تک وہ راوی پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ کہانی کا مرکزی نقطہ وہ انسانی واردات ہے جس میں ایک باپ اپنی بے ماں کی بیٹی کی محبت سے مجبور ہو کر اس کی دیرینہ فرمائش پوری کرنے کے لیے بادشاہ کے چمن سے ایک پہاڑی مینا چُرا کر گھر لاتا ہے جب کہ اُس کو طاؤس چمن کی نگہ داری کے لیے مقرّر کیا گیا ہے۔ اس طرح محبت اور ضمیر کی کشمکش جو اصلاً انسانی فطرت کے تضادات کا مظہر ہے اور جس کو کسی خاص وقت اور مقام سے مخصوص نہیں کیا جا سکتا، کہانی کی بُنیادی تھیم قرار پاتی ہے۔ یہی کشمکش آگے چل کر ایک دوسرے تناظر میں بھی سامنے آتی ہے جب کالے خاں کو بادشاہ کی طرف سے معافی اور اس کی بیٹی کو بادشاہ کی پہاڑی مینا کا تحفہ اس تنبیہ کے ساتھ مل جانے کے بعد کہ ''کالے خاں ولد یوسف خاں کو معلوم ہو کہ چوری اسی گھر میں کرتے ہیں جہاں مانگے سے ملتا نہ ہو۔'' بادشاہ کے وزیر اور ان کے حلیف اُس پہاڑی مینا کو حاصل کرنے کی اس لیے کوشش کرتے ہیں کہ ریذیڈنسی کے بعض انگریز افسر اُن سے وہ مینا طلب کر رہے ہیں۔ ایک طرف کالے خاں، داروغہ نبی بخش اور احمد علی خاں کسی بھی طرح نہیں چاہتے کہ وہ مینا انگریزوں کو ملے تو دوسری طرف مفاد پرست امراء کے نمائندے اس پر تُلے ہوئے ہیں کہ کسی بھی طرح انگریزوں کی فرمائش پوری ہو۔ اس مقام پر مینا کے قصہ کا ایک علامتی جہت اختیار کر لینا ناگزیر معلوم ہوتا ہے۔ آپ چاہیں تو اس کشمکش کو دیسی حکومت اور انگریزوں کے بڑھتے ہوئے غلبہ کی تمثیل کے طور پر دیکھ سکتے ہیں لیکن متن میں یہ سیاسی سے زیادہ ایک انسانی مسئلہ نظر آتا ہے۔ اپنے وطن اور اپنی تہذیب سے محبت کا اظہار نہایت فطری طریقے سے ہوا ہے گویا یہ اُن کرداروں کے باطن کی آواز ہے:

''تو سنو کالے خاں، ہم نہیں چاہتے کہ بادشاہی پرندہ ریزیڈنسی میں جائے۔ تم چاہتے ہو؟''

''زندگی بھر نہیں۔''

بحیثیت مجموعی کہانی میں واجد علی شاہ کے دور کی جو تصویر ہمیں نظر آتی ہے اُس میں انسانی اوصاف کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ اُس معاشرے کے مُطلق العنان ہونے سے کوئی انکار نہیں کیا گیا ہے۔ یہ بھی ظاہر کیا گیا ہے کہ اُس نظام میں کچھ ایسی خرابیاں تھیں جن کی پردہ داری نہیں کی جا سکتی لیکن اس ساری تصویر کشی میں جو زاویہ ہے وہ طبقاتی کشمکش کا زاویہ نہیں ہے۔ گویا یہ ایک ایسے معاشرے کی کہانی ہے جس میں آدمی، سماج اور حکومت کے کسی مجرّد تصوّر سے واسطہ نہ رکھ کر اپنی معمولی اور محدود زندگی کے تجربات کی روشنی میں اپنے گرد و پیش کو سمجھتا ہے اور اُس کے بارے میں کوئی رائے قائم کرتا ہے۔ گویا ذہن کی تشکیل حقیقی تجربے سے ہو رہی ہے۔ کالے خاں سے زیادہ تر حکّام حتیٰ کہ بادشاہ تک کا سلوک مربّیانہ اور مُشفقانہ تھا اور اُس نے اپنے محسنوں کی دریا دلی کا کھل کر اعتراف کیا ہے۔ یہ بھی صحیح ہے کہ کچھ لوگ مفاد پرست اور سازشی تھے لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے کہ انسانی ہمدردی کو ایک بنیادی قدر کا درجہ حاصل تھا۔ مثال کے طور پر جب کالے خاں عرضی نویس منشی امیر احمد کو اپنی بپتا سناتا ہے تو صوفی منش منشی صاحب اُس کو بادشاہ کے دربار کی ریشہ دوانیوں سے واقف کرانے کے بعد یقین دلاتے ہیں:

> ''اچھا میاں کالے خاں اللہ نے چاہا تو عرضی تمہاری حضرت کے ملاحظے سے گزر جائے گی، آگے تمہاری قسمت......''

کالے خاں جب حقِ محنت کی بات کرتا ہے تو منشی صاحب کہتے ہیں:

> ''اس کا تو نام بھی مُنہ سے نہ لینا...... بات یہ ہے کالے خاں تمہارا قصہ ہمارے دل کو لگ گیا ہے۔''

گویا عرضی نویس سے لے کر بادشاہ تک سب میں خالص انسانی ہمدردی کا وصف تھا۔ غالباً واجد علی شاہ کے دور کی مثبت پیش کش کا بنیادی نکتہ یہی ہے کہ طرزِ حکومت اور طبقاتی ناہمواری کے باوجود کچھ ایسی اقدار تھیں جن کی پیروی امیر اور غریب سب کرتے تھے اور انھیں اقدار کی بنا پر وہ دور اور وہ معاشرہ اعلیٰ انسانی اوصاف کی نمائندگی

کرتا تھا۔ اپنے طبقاتی حدود میں رہتے ہوئے بھی لوگ ایک دوسرے کے دکھ درد کو سمجھ سکتے تھے گویا انسانی نقطۂ نگاہ سے یہ معاشرہ باوجود اپنے تضادات کے ایک مربوط معاشرہ تھا۔ اسی معاشرہ کے ٹوٹ کر بکھر جانے کا المیہ طاؤس چمن کی مینا میں سامنے آتا ہے۔ بہ قولِ غالب ؎

اب میں ہوں اور ماتمِ یک شہرِ آرزو
توڑا جو تو نے آئینہ، تمثال دار تھا

جیسا کہ پہلے بھی عرض کیا گیا یہ کہانی اصلاً محبت، ضمیر، جرم، احساسِ جرم اور سزا جیسے بنیادی انسانی مسئلوں سے عبارت ہے اور اس کی پیش کش ان معنوں میں ترقی پسندانہ ہے کہ اس میں ہر وقت کرداروں کے گرد و پیش اور خارجی واقعات کے دباؤ اور بعض صورتوں میں فیصلہ کن اثرات کا احساس برقرار رہتا ہے۔ یعنی آدمی کے ہر عمل پر بہت سی خارجی قوتیں اثر انداز ہوتی ہیں ان معنوں میں کوئی آدمی یکتا اور تنہا نہیں ہوتا اور نہ اُس کی سوچ اور عمل صرف اُس کے لیے ہوتے ہیں۔ کردار کا یہ تصوّر بھی ترقی پسند ادب کے تصوّر سے مطابقت رکھتا ہے۔ کہانی ان معنوں میں حقیقت پسندانہ ہے کہ راوی اور دوسرے کرداروں کو اس کا موقع دیا گیا ہے کہ وہ اپنے ذہن اور ردِ عمل کا کھل کر اظہار کریں۔ یہ کردار باغی نہیں ہیں نہ ان میں اپنے گرد و پیش سے شدید بے اطمینانی کا احساس پایا جاتا ہے بلکہ یہ تک کہا جا سکتا ہے کہ کہانی کے مثبت کردار ایک طرح سے Conformist ہیں۔ لیکن جو چیز ان کو خیر کی قوت کا نمائندہ بناتی ہے وہ ان کا انسانیت میں یقین ہے۔ ان معنوں میں طاؤس چمن کی مینا ایک ترقی پسند طرزِ فکر کی نمائندگی کرتی ہے۔

●

عابد سہیل

افسانے کی ترقی پسند قرأت

(''کنڈاگام'' کی روشنی میں)

''افسانے کی ترقی پسند قرأت'' پر مضمون لکھنے کے لیے کہا گیا تو مجھے خیال آیا کہ عنوان اگر ''ترقی پسند افسانے کی قرأت'' ہوتا تو کیا صورت پیش آتی ؟ ذہن فوراً ایک تضاد کی طرف گیا کہ قرأت سے پہلے اسے پڑھ کر معلوم کرنا پڑتا کہ افسانہ ترقی پسند ہے بھی یا نہیں۔ گویا دوسری قرأت اصل قرأت قرار پاتی۔ ایک دوسری طرح کی دقت زیر بحث عنوان کے ساتھ بھی پیش آسکتی ہے، اگر افسانہ غیر ترقی پسند معیاروں کی ہمنوائی کرتا ہو۔ اس صورت میں سارا وقت عُمر کی ٹوپی بکر کے سر پر منڈھنے میں نکل جائے۔

تنقید میں '' قرأت '' ایک نئی اصطلاح ہے۔ روایتی '' قرأت '' میں غالباً توضیح کا عمل شامل نہیں ہے۔ لیکن موجودہ قرأت میں ہے۔ نہ صرف یہ بلکہ تخلیق میں معنی کو موجود بنانے کا کام بھی اس کے سپرد کر دیا گیا ہے۔ یہ کام، دوسرے لفظوں میں، تخلیق کو موجود بنانے کا کام ہے۔

ترقی پسندی کسی قدر واضح اور مابعد جدیدیت منتشر اور اکثر ایک دوسرے کو کاٹتے ہوئے افکار سے عبارت ہے۔ لیکن یہ دونوں باتیں افسانہ کو اپنی تخلیق کا ڈھانچہ بنانے، کرداروں کی تشکیل کرنے اور واقعات کی ترتیب قائم کرنے یا ان کے از خود ہو جانے میں مداخلت نہیں کرتیں۔ البتہ جدیدیت کا معاملہ مختلف ہے۔ اس میں عام طور سے اس سارے بکھیڑے کی ضرورت ہی نہیں پڑتی۔

تخلیق کی قرأت سے تو وہ نتائج اخذ کیے جاسکتے ہیں جو ترقی پسند، جدید یا مابعد جدید فکر کی طرف اشارہ کریں لیکن قاری کسی نقطۂ نظر سے خود کو ذہنی طور سے مشروط کر کے اس سے حِظ نہیں حاصل کرسکتا اور شاید تخلیق بھی خود کو پوری طرح اس پر منکشف نہ کرے، لیکن وہ لوگ جو فن اور دوسرے متعلقات کا مطالعہ زیادہ گہرائی سے کرنا چاہتے ہیں، شرائط کو ذہن میں رکھ کر بھی ایسا کرسکتے ہیں۔ اگر چہ اس صورت میں مصنّف، قاری مع قرأت اور تخلیق کو اپنے مستحکم وجودوں کے ساتھ تسلیم کرنا ہوگا۔

یہ خیال کہ وجود میں آجانے کے بعد تخلیق اپنے خالق سے بے تعلق ہو جاتی ہے۔ اس حد تک تو درست ہے کہ وہ اس کی گرفت میں نہیں رہتی لیکن اس پر مصنّف کا اقتدار دوسرے طریقوں سے قائم رہتا ہے۔ تخلیق پر سے مصنّف کا نام ہٹا دیا جائے تو بھی کوئی خاص فرق نہیں پڑتا کیونکہ موجِ خرامِ ناز، اندازِ نقشِ پا سے بھی پہچان لی جاتی ہے۔

قاری کسی جانے پہچانے افسانہ نگار کی تخلیق کا مطالعہ کرتا ہے تو اس امید کے علاوہ کہ افسانہ اچھا ہوگا، اس کی کچھ اور بھی توقعات ہوتی ہیں، مثلاً کرشن چندر سے رواں دواں زبان، منظر نامے اور تھوڑی سی رجائیت، بیدی سے تھوڑی سی پنجابی ثقافت اور کھردری زبان کے درمیان کہیں کہیں ایک دوسرے کو دھندلاتے ہوئے عربی اور فارسی کے الفاظ، منٹو سے چست مکالمے اور جنس، عصمت سے جرأت مندانہ نسائی اظہار اور قرۃ العین حیدر سے انسانی رشتوں کے حوالے سے شہروں اور ان سے زیادہ قصباتی زندگی کی مٹتی بنتی تصویریں اور اُن پر ایک اداس کر دینے اور اداس ہو جانے والی نظر۔

ہر عہد میں الفاظ کا تقریباً مشترک خزانہ، زبان کا کم وبیش یکساں ڈھانچہ اور بڑی حد تک ایک دوسرے سے ملتے جلتے اظہار کے وسیلے سارے ہی لکھنے والوں کو دستیاب ہوتے ہیں۔ موٹے طور پر اس خزانے کا اسّی پچاسی فی صدی مشترک اور

باقی غیر مشترک حصّہ ہر بڑے مصنّف کے تصرف میں اس طرح آتا ہے کہ اس کی پہچان بن جاتا ہے۔ ہر بڑا مصنّف الفاظ اور زبان سے اپنے طور پر کھیلتا ہے، انھیں اپنے انداز میں برتتا ہے اور غلطیاں بھی کرتا ہے۔ زبان و بیان کی یہ غلطیاں اکثر صورتوں میں پہلے انحراف، تجاوز اور کج روی قرار پاتی ہیں، پھر برداشت کی لی جاتی ہیں اور آخر میں اکثر زبان کا حصّہ بن جاتی ہیں۔ قاری کی توقعات میں زبان کے استعمال کا یہ پہلو بھی ہوتا ہے۔

موضوعات سے عہدہ برآ ہونے کا انداز بھی ہر بڑے مصنّف کا مختلف ہوتا ہے کرشن چندر اور منٹو دونوں نے فسادات پر افسانے لکھے، لیکن ''ہم وحشی ہیں'' کے افسانوں اور ''موذیل''، ''کھول دو'' اور ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' وغیرہ کی قرأت بڑی حد تک مختلف توقعات کے ساتھ کی جاتی ہے۔

کرشن چندر کے سلسلے میں رجائیت کا ذکر پہلے آ چکا ہے جو ان کے یہاں کبھی طنز، کبھی تضاد اور کبھی واضح صورت اختیار کرتی ہے۔ ترقی پسندوں کے یہاں رجائیت ایک مستقل قدر کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کے لیے وہ معتوب بھی رہے۔ رجائیت کی بحث تفصیل طلب سہی لیکن اس قدر تو کیا جا سکتا ہے کہ وہ قنوطیت کے برعکس توازن اور ذہنی ہم آہنگی کے قریب ہے۔ مضمر طور سے فرائڈ بھی یہی مانتا ہے۔

ترقی پسندی کے بارے میں ایک بات ہمیشہ ذہن میں رکھنے کی ہے۔ یہ ایک فکری، نیم سیاسی اور نیم ادبی نقطۂ نظر ہے۔ ظاہر ہے اس میں نارم کو بالادستی حاصل نہیں ہو سکتی۔ عام طور سے یہ صورت تھی کہ معاملہ چونکہ عام قاری یا قارئین سے تھا اس لیے آسان زبان پر تھوڑا سا اصرار اور غیر ضروری تجربوں سے تھوڑا سا اجتناب کیا جاتا تھا۔ ترقی پسند تخلیق میں از کار رفتہ اقدار پر سوالیے قائم کرنا مقبول تھا اور توہم پسندی ناپسندیدہ سیاسی عنصر کے طور پر آزادی کی خواہش اور اس کے تصور کے مافیہ میں غریب نوازی کی ہلکی سی آمیزش بھی تھی۔ تخلیق میں غریب غربا اسی راستے سے آتے تھے۔

ان ساری باتوں کا تعلق ترقی پسند قرأت سے ہے۔ ترقی پسندی کے عروج کے دنوں میں قاری کی توقعات نے مطالبے کی حیثیت اختیار کرلی تھی۔ یہ مطالبے صرف تنقید کے نہیں تھے۔ ترقی پسندی کو اچھا کہیے چاہے بُرا، لیکن یہ مان لیجیے کہ اس کے عروج کے دنوں سے زیادہ معاصر ادب اور قاری ایک دوسرے کے شریکِ حال کبھی نہیں رہے۔ وہ دَور سوشلزم کی مقبولیت کا تھا اور اس نقطۂ نظر نے پڑھے لکھوں اور غیر پڑھے لکھوں کے دل و دماغ میں کچھ اس طرح گھر کرلیا تھا کہ وہ ایسی تحریروں کی تلاش میں رہتے تھے جن میں ان تصورات کی آنچ ہو۔ اس وقت ترقی پسند افسانے اور قاری کے درمیان تعلّق کی کیفیت شیر و شکر کی ہوتی تھی، تیل اور پانی کی نہیں۔

کسی دوسرے نقطۂ نظر نے ادب سے اس طرح للک کے پیار کرنے والا قاری نہیں پیدا کیا.....

ترقی پسند قرأت میں تخلیق کی حیثیت وہ نہیں ہوتی جو بار کلے کی مثالیت میں خارج کی ہوتی ہے اور جس کے بارے میں طنزاً کہا گیا ہے کہ آنکھیں کھولیں تو خارج آموجود ہوا اور بند کرلیں تو نابود — یہ مثالیت فلسفہ میں ہو یا ادب میں، انسان تک کے وجود کو بھی مسترد کردیتی ہے۔ لیکن بارکلے کے تصوّرات کے باوصف، خارج قائم ہے اور اپنے وجود کے لیے دیکھنے والے کی آنکھ کا محتاج نہیں، اسی طرح تخلیق بھی دائم و قائم ہے اور اپنے ہونے کے لیے قاری پر منحصر ہیں، یعنی ''میں بھی ہوں ایک عنایت کی نظر ہونے تک'' کی کیفیت نہیں۔ کیا زمانہ آن لگا ہے۔ پہلے مصنّف گیا، پھر تخلیق اور اب شاید قاری کی باری ہے۔ خیر یہ تو ایک جملۂ معترضہ تھا، کہنا بس یہ ہے کہ توضیح و توجیہہ قاری کی محتاج ہوتی ہیں، خود تخلیق نہیں اور قاری یا قرأت کی شہنشاہیت کا فلسفہ دراصل تفہیم اور تخلیق کو ایک سمجھ لینے کے خلطِ مبحث کا نتیجہ ہے۔

یہ تو تھیں کچھ باتیں ترقی پسند قرأت سے متعلق۔ اب کچھ باتیں ''کنڈا گام'' کے حوالے سے۔

یہ افسانہ کرشن چندر نے ۱۹۶۶ء میں لکھا تھا۔ بیس پچیس سال قبل لکھا ہوتا تو وہ، جو بعد میں لکڑ بابا بن گیا، ہار مان کر فقیر یا پروہت نہ بنتا، انقلابی بن جاتا۔ یہ بات امکانات کے حدود کی جانب اشارہ کرتی ہے کیونکہ تخلیق اپنے وقت کی فکر، حاوی رجحانات اور مجموعی فضا سے بے تعلق نہیں رہ سکتی۔ یہ بات ترقی پسند تنقید نے کہی اور بار بار کہی، اگرچہ اپنے سارے پھیلاؤ اور مضمرات کے بغیر۔ ویسے اس کی کوئی ایسی ضرورت بھی نہیں تھی۔ اس وقت تھوڑے لکھے کو بہت جانا جاتا تھا۔

لکڑ بابا کی جوانی کے دن بڑی محرومیوں اور ناکامیوں کے تھے۔ کم عمری کی شادی کے علاوہ اسے کوئی کامرانی نصیب نہیں ہوئی۔ تین بار ہائی اسکول میں فیل ہونے کے بعد وہ بمبئی چلا آیا، وہاں پانچ سال ٹھوکریں کھائیں لیکن کچھ ہاتھ نہ آیا۔ انقلابی بننے کا زمانہ گزر چکا تھا اور بدلے ہوئے زمانے نے دو وقت کی روٹی کا سیتا نہ کیا اور جب فاقوں پر فاقے لگنے لگے تو وہ سادھو بن گیا۔

زمانہ وہ ہے جب مذہب اپنی روایتی رومانیت سے محروم ہونے کے بعد چھوٹے بڑے مفادات کی نگہبانی کے لیے استعمال ہونے لگا ہے۔ آیئے دیکھیں کہ مذہب کا یہ رنگ لکڑ بابا کو اور بعد میں بہت سے دوسروں کو کیا کیا دکھاتا ہے، اور وہ بھی لکڑی کے ایک چھوٹے سے ٹکڑے میں۔ ''سر پر جٹا، ماتھے پر تیوریاں، بڑی بڑی پھیلی ہوئی آنکھیں اور کھلے ہوئے ہونٹ جن کے اندر ہاتھی دانت کے دانت لگے تھے۔ گردن پر ناگ پھن کا ایک حصّہ موجود تھا جس سے خیال ہوتا تھا کہ یہ لکڑی کی مورتی غالباً شِو کی ہوگی اور اس سمے کی تفسیر تھی جب شِو جلال میں آگئے تھے اور ساری دنیا کو بھسم کرنے پر تل گئے تھے۔''

لکڑ بابا نے داڑھی بڑھالی۔ گیروے کپڑے پہنے، سیاہ رنگ کی بڑی بڑی مالائیں اپنے گلے میں ڈال لیں اور اس گلی کے نکڑ پر جامن کے پیڑ کے نیچے آبیٹھا اور گویا پورا سادھو بن گیا۔ لیکن ابھی وہ شخصیت بھی تو ساتھ لگی ہوئی تھی جس میں

کنڈا گام کی زندگی، امتحان میں تین بار فیل ہونا، کم عمری کی شادی، ایک بچی اور پھر بمبئی میں محنت مزدوری سے روٹی کمانے کی کوشش میں ناکامی اور فاقوں پر فاقے شامل تھے۔

نفسیات کا ایک نکتہ یہ ہے کہ کوئی شخص، دو شخصیتیں لمبے عرصے تک ساتھ ساتھ نہیں رہ سکتا ان میں سے جو قوی ہوتی ہے وہ دوسری کو ختم کر کے اس کے وہ حصے جو اُس کے کام کے ہوتے ہیں اپنے آپ میں شامل کر لیتی ہیں۔ یہاں بھی یہی ہوا۔ نفسیات نے اپنی بات کہہ کر تو چھٹی پالی لیکن یہ نہیں بتایا کہ وہ کیا ہے جو ایک شخصیت کو قوی اور دوسرے کو کمزور بتا دیتا ہے۔ یہاں تھوڑی سی ترقی پسندی داخل ہو جاتی ہے۔ سادھو بننے کے وقت تک اس کی جو شخصیت تھی اس کا ذکر افسانے میں بے حد مختصر ہے۔ سبب اس کا یہ ہے کہ جو کچھ بھی تھا ایسا نہ تھا کہ اسے سنبھال پاتا۔ اور ایسا نہ ہوتا تو اسے یہ انکشاف کیسے ہوتا کہ لکڑی کا وہ ٹکڑا جو اس کے پاس تیس سال سے ہے، دراصل شو جی کی مورتی ہے۔ دوسری شخصیت نے جنم اسی جگہ لیا اور پھر اس دھندے سے شروع ہی سے تین چار روپے روز ملنے لگے اور بعد میں اتنے کہ سارے خرچ پانی کے بعد بچ رہتے اور انھیں دیول کے نیچے کی زمین میں مٹی کی ہانڈی میں چھپا کے رکھنا پڑتا--- جنسی آسودگی، گھر بھیجے جانے والے روپیوں سے حاصل ہونے والے سکون، ہر دوسرے تیسرے سال کاشی یاترا کے بہانے کنڈا گام کے سفر، بیٹی کی شادی، دونوں بیٹیوں کی تعلیم اور خدمت گزار چنبیلی کی موجودگی نے نئی شخصیت کو اس قدر مضبوط کر دیا کہ دوسری شخصیت، جو یوں ہی ٹوٹی پھوٹی تھی، دھیرے دھیرے ختم ہو گئی۔ زبردست کے ہاتھوں بے بس کی موت--- ترقی پسندی یہ بھی تو ہے کہ یہ سلسلہ کسی طرح ختم ہو۔

بیس برس تک ایک ہی جگہ بیٹھے بیٹھے جب وہ اوب کر سیر و سیاحت کے لیے بے چین ہوتا ہے تو قاری کو امید بندھتی ہے کہ وہ اس جھمیلے سے نجات چاہتا ہے۔ لیکن کون ''وہ''؟ کوئی دوسرا ''وہ'' تو اب باقی نہیں رہ گیا ہے اور جو ہے وہ ایک بھی قدم

آگے نہیں بڑھاتا اور بہانے ایجاد کر کے دو قدم واپس لے لیتا ہے (بیوی کی دلیل، لگی لگائی روزی، چنبیلی کی کشش، سب اس ضمیر کو تھپکیاں دینے کے بہانے ہیں جو وہاں ہے ہی نہیں)۔ موجودہ شخصیت اور اس کے جسم کے ساتھ جو ہونے والا ہے اس کے اشارے اب تک کی کہانی میں ہیں ضرور لیکن ان پر نظر اس وقت پڑتی ہے جب سب کچھ ختم ہو جاتا ہے۔ پھر بھی اس وقت تک کی کہانی کی قرأت سے یہ یقین ہو جاتا ہے کہ پہلے والی شخصیت کو شو جی کے جلال نے بھسم کر دیا ہے۔ سیاحت کے لیے بے تابی کسی تبدیلی کا نہیں بلکہ اس ڈھونگ کے استحکام کا استعارہ ہے --- اور سیاحت کی منزلیں کیا ہیں! سوئٹزرلینڈ، اٹلی یا فرانس؟ توبہ کیجیے، وہ ان ملکوں کی سیاحت کرنا چاہتا ہے جہاں قدیم ہندو کلچر کے باقیات پائے جاتے ہیں --- بالی کا جزیرہ اور تھائی لینڈ، اورنگ کور کے پرانے مندر اور بنکاک کے پگوڈا --- افسوس، خاک کی اپنے خمیر سے جا ملنے کی یہ خواہش بھی ڈھونگ ہے۔ لکّو بابا بیمار پڑتا ہے لیکن علاج نہیں کراتا۔ اسے اپنے جسم کے مدافعتی نظام پر بے حد بھروسہ ہے۔ یہ بھروسہ شو جی کی طاقت کے سہارے پر یقین کے سبب بھی ہو سکتا ہے۔ لیکن حالت بگڑ جاتی ہے۔ میسور کے کنڈا گام کو مہاراشٹر میں شامل کرنے کے لیے تحریک زور شور سے جاری ہے۔ ایک جلوس نکالا گیا ہے۔ اس کے نعرے ہیں۔ ''کنڈا گام لے کے رہیں گے''، ہنس کے لیا ہے مہاراشٹر دھام، لڑ کے لیں گے کنڈا گام'' وغیرہ --- لکّو بابا پر ہذیانی کیفیت طاری ہے اور شاید اپنے وطن کا نام بار بار سننے کی وجہ سے اس کے مونہہ سے نکل جاتا ہے ''کنڈا گام''۔

''سادھو بابا بھی ہمارے ساتھ ہے، کنڈا گام کا نام لیتا ہے''۔ جلوس کی ٹکڑی کا ایک شخص کہتا ہے۔ چنبیلی بھیڑ کو ہٹانے کی کوشش کرتی ہے۔ کوئی ٹس سے مس نہیں ہوتا۔ آخر وہ اور لکّو بابا کا چیلا جگن ناتھ ہاتھ جوڑ کے کہتے ہیں۔

''بابا بچیں گے نہیں، مرنے والے ہیں --- اب کوئی دم کے مہمان ہیں''۔

اس کے بعد کے دس بارہ مکمل اور نامکمل جملے کرشن چندر ہی سے سنیے۔

''بچیں گے نہیں؟''

''مرنے والے ہیں؟''

''کوئی دم کے مہمان ہیں؟''

ایک سر پھرا بولا

''مرنے والا تو ہے ہی ہے، سالے کو جلا دو ابھی۔''

''ہاں پیٹرول چھڑک کے پھونک دو۔''

''مرجائے گا تو نام کر جائے گا۔''

''اخباروں میں نکلے گا ایک مراٹھی سادھو کنڈا گام حاصل کرنے کے لیے مر گیا۔''

''پھر دیکھتے کیا ہو، لگا دو آگ۔''

''نہیں نہیں — چنبیلی آخری نوجوان کی بات سن کر زور سے چیخی۔ مگر اس کی کسی نے نہیں سنی۔''

چنبیلی اور جگن ناتھ کو دھکے مار کر وہاں سے ہٹا دیا گیا۔

''بھگوان کے لیے دیا کرو۔ بھگوان کے لیے۔'' چنبیلی گھٹنوں کے بل جھک کر رحم کی التجا کرنے لگی۔ اتنے میں ایک نوجوان دوڑتا ہوا آیا۔ اس نے پیٹرول کا پورا ڈبہ لکڑو بابا پر چھڑک دیا۔ ''کیا کرتے ہو! کیا کرتے ہو!! چنبیلی دو ہتڑ مار کر اپنا سینہ کوٹ کے بولی۔

''ابھی تو یہ زندہ ہے۔ زندہ ہے۔''

''کنڈا گام زندہ باد۔''

لکڑو بابا جل رہا ہے لیکن لکڑو بابا زندہ باد کے نعرے لگ رہے ہیں۔ نوجوان کو پیٹرول چھڑکتے صرف چند لوگوں نے دیکھا تھا۔ باقی سمجھے لکڑو بابا نے کنڈا گام کے لیے اپنی جان کی آہوتی دی ہے۔ اتنے میں دو پریس فوٹوگرافر آجاتے ہیں اور منظر کیمرے

میں بند کرلیا جاتا ہے۔ کیسا زبردست اسکوپ ہے — پھر زور کی آندھی آتی ہے، موسلا دھار بارش ہوتی ہے اور لکڑ بابا کی راکھ کی آخری چٹکی تک بہالے جاتی ہے — اور اگلی صبح وہاں لکڑ دیول ایک طرف اوندھا پڑا ہے اور رات کی تاریکی میں جگن ناتھ لکڑ بابا کی عمر بھر کی کمائی لے کر اڑن چھو ہو گیا ہے۔ اب دو چار باتیں، مختصراً۔''

شِو جی سب کچھ بھسم کر ڈالتے ہیں۔ یہ تو انھیں کرنا ہی تھا۔ تین دوسرے تضادات سامنے کے ہیں۔ کنڈ اگام کے لوگ مہاراشٹر میں شامل ہونے کے خلاف تھے۔ وہ بھی رہا ہوگا۔ لیکن موت اس کی ایسے ہوتی ہے جیسے وہ اس کا حامی ہو، کاٹھ کی مورتی جس نے اسے مالا مال کیا وہی اسے راکھ میں تبدیل کر دیتی ہے اور وہی جگن ناتھ جو تھوڑی دیر قبل اس کی زندگی کی بھیک مانگ رہا تھا سب کچھ لے کر چمپت ہو جاتا ہے .....اور دل کو دہلا دینے والے دو جملے۔ ''ابھی تو یہ زندہ ہے۔ کنڈ اگام زندہ باد۔''

''کنڈ اگام'' کرشن چندر کا نہایت عمدہ افسانہ ہے۔ اس کے باوجود کہ انھوں نے اس میں ایک جگہ اپنے تبصرے سے بے جا مداخلت کی ہے۔ اور بھی دو ایک جھول ہیں۔

یہ بات پہلے ہی کہی جا چکی ہے کہ یہ افسانہ پچیس سال پہلے لکھا گیا ہوتا تو وہ شاید کامریڈ بن جاتا۔ اب یہ کہنا ہے کہ دس پندرہ سال بعد لکھا گیا ہوتا تو لکڑ بابا جامن کے بجائے پیپل کے پیڑ کے نیچے کی زمین کا انتخاب کرتا۔ لکڑی کی مورتی سے کام نہ چلاتا، درخت کی جڑ میں گول چکنے پتھر رکھتا، پتھر پر اوپر کی جانب قشقہ کھینچتا، بھجن کیرتن کرتا اور دھیرے دھیرے مندر بنا لیتا اور چڑھاوے کی کمائی ہانڈی میں گاڑنے کے بجائے بینک کے لاکر میں رکھتا۔ وقت بھی کیسے کیسے کھلواڑ کرتا ہے۔

اس افسانے کی مخالفت میں ایک اور تعریف میں کئی خطوط کتاب میں شائع ہوئے تھے۔ اُس وقت تک لوگوں نے، پڑھنے والوں نے حالات سے ہار نہیں مانی تھی،

امید کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوٹا تھا، آنکھوں نے خواب دیکھنا بند نہیں کیے تھے۔ چنانچہ ایک خط میں بھی افسانے کی کمزوریوں کی نشاندہی نہیں کی گئی تھی۔

''کنڈا اگام'' کی قرأت'' دو فرلانگ لمبی سڑک'' اور'' سوگز کی دوڑ'' ایسے افسانوں کو ذہن میں رکھ کر کی جائے تو یقیناً کچھ اور پہلو سامنے آئیں گے۔ ترقی پسند قرأت مصنف کی کسی تخلیق کو آنکتے وقت اس کے مجموعی کام کو ذہن میں رکھنے کی موید ہے۔

●

سکندر احمد

لاہور کا ایک واقعہ

(حقانیت، تاریخیت اور التوائے عدم یقین)

مصر کی اساطیری کہانیوں میں ایک واقعہ ہورس کی آنکھ کا ہے۔ اسے وضات بھی کہتے ہیں۔ یعنی ''مکمل اکائی' ہورس فلکی خدا ہے، جس کی ایک آنکھ چاند ہے اور دوسری آنکھ سورج۔ ایک زبردست معرکے میں ہورس کی ایک یا دونوں آنکھیں زخمی ہو جاتی ہیں۔ ہورس سیتھ کے خصیوں کو زخمی کر دیتا ہے اور سیتھ ہورس کے چاند کو ٹکڑے ٹکڑے کر دیتا ہے۔ قدیم مصری باشندے اس واقعے سے چاند گرہن اور قمری گردش کو جوڑتے تھے۔ چاند کا خدا تھوت چاند کے ٹکڑوں کو ڈھونڈ کر آنکھ کو از سرِ نو مکمل کر دیتا ہے۔

صنمیات میں مافوق الفطرت واقعات کی کثرت ہے خواہ ان کا تعلق دنیا کے کسی بھی خطے سے ہو۔

آج تک کسی نے اساطیری کہانیوں کو کبھی بھی سچائی کی کسوٹی پر پرکھنے کی کوشش نہیں کی۔ غالباً اس کے متعلق سوچا بھی نہیں گیا۔ Myth and Reality ایک دوسرے کی ضد ہیں۔ ٹھیک اسی طرح Fact and Fiction ایک دوسرے کی ضد ہیں۔ اردو میں بھی تقریباً یہی صورت حال ہے۔ اساطیری کہانیاں تعبیر و نقد سے ماورئی سمجھی جاتی ہے۔ انھیں تنقیدی موشگافیوں اور تعبیری جراحی کا شکار نہیں بننا پڑتا۔ اسطور فی نفسہٖ اسطور ہیں۔ افسانوں کو یہ تحفظ میسر نہیں۔

فکشن یا افسانے کو اپنے تخلیقی سفر میں متعدد رکاوٹیں درپیش رہتی ہیں۔ کبھی اسے حقیقی زندگی سے موازنہ کے مراحل سے گزرنا پڑتا ہے تو کبھی اس کا سامنا التوائے

عدم یقین سے ہوتا ہے۔ کہیں اس کا راستہ تاریخیت روکتی ہے تو کہیں اسے زمانی کسوٹی پر پرکھا جاتا ہے۔ دنیاوی حقائق کی تلوار تو ہمہ وقت اس کے سر پر لٹکی رہتی ہے۔ لب ولباب یہ کہ فکشن یا افسانے کو فی نفسہٖ قبول کرنے کا ادبی رواج نہیں۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آیا مخصوص بہ افسانہ سچائیوں اور عقیدوں کی تلاش ممکن ہے؟ کیا مخصوص بہ تاریخ تحقیقی اصول کو افسانوں کے سلسلے میں نظر انداز کیا جاسکتا ہے۔ بطور خاص ان افسانوں میں جو تاریخی واقعات پر مبنی ہوں۔

نظریاتی سطح پر ان تمام امور پر گفتگو ممکن بھی ہے اور واقعتاً موجود بھی ہے۔

اہم ترین سوال تو یہ ہے کہ آیا ان نکات کو درون افسانہ مباحث کا موضوع بنایا جاسکتا ہے؟

''لاہور کا ایک واقعہ'' شمس الرحمٰن فاروقی کا وہ افسانہ ہے، جس میں مذکورہ نکات پر مکالمہ قائم کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

غالباً یہ بتانا دلچسپی کا سبب بن سکتا ہے کہ اس نوع کے بیشتر مباحث کا اختتام 221B Bakers Street, London پر ہوتا ہے۔ یعنی مشہور افسانوی کردار شرلاک ہومز کی جائے قیام...... کسی مشہور افسانے کے پس منظر میں فکشن کے حوالے سے سچائی، تاریخیت، منطق وغیرہ کے متعلق مفروضے پیش کرنا نسبتاً آسان ہے۔ کسی اطلاقی ضابطے کے پیش نظر ان نکات پر گفتگو کرنا مشکل ہے اور کسی ایسے افسانے کے ذریعے ان امور پر مکالمہ قائم کرنا، جو اپنے آپ میں تخلیقی فن پارہ ہو، نہایت ہی دقت طلب عمل ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے نہایت ہی دشوار گذار راستے کا انتخاب کیا ہے۔

مذکورہ افسانہ، افسانہ تو ہے ہی اس کے ساتھ ہی یہ ایک Metafiction اور ایک Frame Narrative بھی ہے۔ یہ Metafiction اس لیے ہے کہ یہ ایک ایسے شخص کی کہانی ہے جو خود کہانی کہہ رہا ہے۔ تاہم یہ فی نفسہٖ Metafiction نہیں۔ کیونکہ Metafiction میں ''کیا اور کیسے'' پر تاکید ہوتی

ہے جب کہ مذکورہ افسانے میں ''کیوں'' اور ''کس لیے'' پر زور ہے۔ اس اعتبار سے اسے ایک اطلاقی Metafication کہا جاسکتا ہے۔ یہ narrativeFrame اس لیے ہے کہ اس میں افسانہ در افسانہ ہے۔ تاہم یہ ایک منفرد Frame narrative ہے کیونکہ اس کے Frame کو بھی اتنی ہی اہمیت حاصل ہے جتنی کہ اصل افسانے کو۔ عام طور پر فریم کی وہ اہمیت نہیں ہوتی ہے جو کہ اصل افسانے کی ہوتی ہے۔ بہ ایں ہمہ الف لیلیٰ کے فریم کو کون یاد رکھتا ہے؟

''لاہور کا ایک واقعہ'' ایک تخلیقی کاوش ہی نہیں ایک بامقصد اور ایک منفرد اطلاقی اعلان بھی ہے۔ یہ ایک منفرد فن پارہ ہے کیونکہ اس کے مقصد کا تذکرہ تقریباً اعلانیہ انداز میں بیرون افسانہ کیا گیا ہے۔ جس افسانوی مجموعہ میں یہ شامل ہے، اصل مصنف لکھتا ہے۔

''...... میں نے ایک خواب دیکھا اور جب میں جاگا تو وہ خواب غیر معمولی طور پر پوری تفصیل کے ساتھ میرے حافظے میں موجود تھا۔...... اس خواب کا انجام بھی ادھورا اور بے اصولا ہے...... اس کے لیے ایک انجام متصور کیا پھر اس انجام میں آپ ہی آپ افسانے یعنی فکشن کی عینی نوعیت اور نظری تنقید سے متعلق کچھ باتیں آ گئیں۔''

مجموعے کے آغاز میں Susan Sontag کے حوالے سے لکھا ہے

"Fiction and factuality are of course not opposed"

یعنی افسانہ اور حقیقت ایک دوسرے کی ضد نہیں۔

مذکورہ مجموعہ میں کل پانچ افسانے ہیں لیکن مفصل نظریاتی مباحث صرف ''لاہور کا ایک واقعہ'' میں موجود ہیں۔

یہ کہا جاسکتا ہے کہ مجموعہ کے آغاز میں Susan Sontag کا موقف ہے۔ اس موقف کا اعادہ دیباچہ میں ہے اور وضاحت، اطلاقی وسعت اور نوعیت کے ساتھ، لاہور کے ایک واقعہ میں موجود ہے۔

مذکورہ پس منظر لاہور کے ایک واقعہ کے ریطوریقائی تجزیہ کے لیے ایک معیاری اور مثالی ماحول عطا کرتا ہے۔ ریطوریقائی تجزیہ سے مراد BoothWayne C کے Rhetoric of fiction کے اصول کا اطلاق ہے۔

Implied Author یعنی مصنف بالکنایہ فکشن کی ریطوریقا کا اہم جزو ہے تاہم یہ واحد جزو نہیں۔ یہ ایک دقت طلب نظریہ تو ہے لیکن نا قابل فہم اور اطلاق سے بالاتر نہیں۔ وہ Normative poetics کا طرف دار تھا۔ جسے اس نے Rhetoric of fiction کا نام دیا۔ شکاگو اسکول سے تعلق رکھنے والے وین بوتھ کے پیش رووں نے کسی بھی فکشن کے تاریخی پس منظر، منشائے مصنف اور شان نزول کو بالکل ہی مسترد کر دیا تھا۔ لیکن بوتھ نے مصنف اور قاری کے مابین ایک مواصلاتی اور غیر صوتی مکالماتی نظام کی موجودگی اور اس کی اہمیت کو تسلیم کیا۔ بوتھ کے مواصلاتی اور مکالماتی نظام میں مصنف اور قاری درون متن موجود ہیں بیرون متن نہیں۔ یعنی قاری اور مصنف مرکوز و مخصوص بہ متن ہیں۔

بوتھ نے نظریاتی سطح پر تو خارج از متن نکات کو مسترد کر دیا تاہم عملی سطح پر وہ ایسا نہ کر سکا۔ اس نے تعبیر و تجزیہ کو داخل در متن مشاہدہ کا موضوع بنایا لیکن خود اپنی تعبیروں میں خارج از متن سے اس قدر استفادہ کیا کہ اسے علی الاعلان منشائے مصنف کا طرف دار کہا جانے لگا۔

اس پس منظر میں اگر ''لاہور کا واقعہ'' کو پرکھا جائے تو مصنف بالکنایہ کا تصور تقریباً واضح ہو سکتا ہے۔ مذکورہ افسانہ کی تعبیر کا آغاز ہی دیباچے میں یعنی بیرون متن ہوتا ہے۔ جہاں اصل مصنف کہتا ہے کہ مذکورہ افسانہ کو حرف بہ حرف ایک خواب سے اخذ کیا گیا ہے۔ یعنی افسانہ کو حقیقت نہیں خواب سے تعبیر کیا جائے۔ درون متن افسانہ کا واحد متکلم راوی کہتا ہے۔

''واقعہ کے معنی حقیقت بھی ہیں خواب بھی اور موت بھی''

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اس اعلان کو Perfix یعنی افسانے کے سابقے کے طور پر استعمال کیا جائے یا نہیں۔ واضح رہے کہ افسانے میں درون متن کہیں بھی واحد متکلم راوی یہ نہیں کہتا ہے کہ افسانہ کے واقعات کا تعلق خواب سے ہے۔

Prefix یعنی سابقے کے حوالے سے Juan Herrero کے مضمون Fiction, Exclusion, Truth کے ایک حصے کو مقتبس کیا جا سکتا ہے۔ (اس مضمون کو Juan Herrero نے David Lewis کے مضمون Truth in Fiction کی تشریح کی شکل میں قلم بند کیا ہے:

> "All fictional characters must be seen as an abbreviation of a longer sentence containing the operator...........For instance Sherlock Holmes lived at Bakers Street means: In Sherlock Holmes stories, Holmes lived at Bakers Street. This prefixed operator is tremendlously important."

تمام افسانوی کرداروں کو ایک طویل جملے کے مخفف کی شکل میں دیکھنا چاہئے، جس میں سابقے کے طور پر ایک علامتی محرک موجود ہے، جیسے ''شرلاک ہومز بیکرس اسٹریٹ میں قیام پذیر ہے'' اسے ایک مخفی سابقے کے ساتھ سمجھنا چاہئے۔ یوں:
شرلاک ہومز کے افسانوں میں ہومز بیکرس اسٹریٹ میں قیام پذیر ہے۔ یہ محرک بطور سابقہ نہایت ہی اہم ہے کیونکہ:

۱۔ بغیر سابقے کے اس نوع کے جملوں کو نہ سمجھا جا سکتا ہے اور نہ ہی کسی افسانے کے نمائندہ جملے کے طور پر تسلیم کیا جا سکتا ہے۔

۲۔ اگر بغیر مذکورہ سابقے کے کسی افسانے کی تعبیر وتشریح کی کوشش کی گئی تو یہ ایک سعی لاحاصل ہوگی کیوں کہ ایسی صورت میں افسانے کے حوالے سے صحیح اور غلط کا فیصلہ کرنا ناممکن ہوگا۔ ظاہر ہے کہ بغیر مخفی سابقے کے تصور کے یہ فیصلہ کرنا ناممکن ہوگا کہ آیا کسی واقعہ یا کردار کا تعلق افسانے سے ہے یا حقیقی دنیا سے۔ حقیقی دنیا اور افسانوی دنیا کے صحیح اور غلط کے پیمانے اور کسوٹی علاحدہ ہوں گے۔ اس تناظر میں صحیح اور غلط کو بالترتیب سچ اور جھوٹ بھی کہا جا سکتا ہے۔ تاہم یہ تناظر مختص از بحث ہے لغوی یا نحوی نہیں۔

''لاہور کا ایک واقعہ'' کا مصنف بالکنایہ فقید المثال ہے کیون کہ اس کے سائے کو متن کے حدود کے باہر بھی محسوس کیا جا سکتا ہے۔ کبھی وہ دیباچے میں اصل مصنف کے شانہ بہ شانہ کھڑا نظر آتا ہے تو کہیں Susan Sontag کے مقتبس جملے میں بین السطور نظر آتا ہے۔ جب بات دیباچے کی ہو رہی ہے تو لازمی طور پر خواب کا حوالہ بھی آئے گا۔ یہ بات قطعی غیر اہم ہے کہ اصل مصنف شمس الرحمٰن فاروقی نے کوئی خواب دیکھا بھی یا نہیں اور اگر خواب دیکھا بھی ہو تب بھی یہ غیر اہم ہوگا کہ افسانہ میں ظہور پذیر واقعات خواب کی لفظ بہ لفظ ترجمانی کر رہے ہیں یا نہیں۔ اہمیت تو راوی اور ناقد بالکنایہ کے مابین مکالماتی مباحث کی ہے۔ بالتعریف مصنف بالکنایہ اور ناقد بالکنایہ دونوں غیر صوتی یعنی Voiceless شخصیات ہیں، جنہیں متن کے مکالماتی اور بیانیاتی نظام سے دریافت کیا جاتا ہے۔ ناقد بالکنایہ افسانوں میں نہیں پایا جاتا۔ یہ تو ''لاہور کا ایک واقعہ'' کی خاصیت ہے اور یہ غیر صوتی نہیں بلکہ بہ آواز بلند مکالماتی نظام میں شریک ہے۔ متن میں موجود مکالمات، متن کا مجموعی ماحول اور متن کی فطری رد افسانے کے اقدار و معیار کی نشاں دہی کرتے ہیں۔ افسانے کے اقدار و معیار سے مصنف بالکنایہ کے موقف اور اس کی نظریاتی ذات کو اخذ کیا جاتا ہے۔ اس افسانے میں مصنف بالکنایہ کی نمائندگی واحد متکلم راوی کر رہا ہے۔ افسانے کا مرکزی موقف وہی ہے جو واحد متکلم راوی کا موقف ہے۔ جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے کہ اس افسانے میں

ایک ناقد بالکنایہ بھی راوی کے دوست کی شکل میں موجود ہے۔اس ناقد کی حیثیت بالکنایہ اس لیے ہے کہ وہ متن میں بہ نفس نفیس موجود ہے اور وہ غیر صوتی نہیں بلکہ متن کے مکالماتی نظام میں بہ آواز بلند شریک ہے۔

جیسا کہ پہلے بھی کہا جا چکا ہے یہ قطعی غیر اہم ہے کہ آیا اصل مصنف نے کوئی خواب دیکھا یا نہیں یا افسانے میں ظہور پذیر واقعات خواب کی ہو بہو نمائندگی کر رہے ہیں یا نہیں۔اہمیت تو ان مباحث کی ہے جو واحد متکلم راوی اور ناقد بالکنایہ کے درمیان وقوع پذیر ہوتے ہیں اور یہ مباحث حقیقی دنیا کا سچ، افسانوی دنیا کا سچ، تاریخیت اور التوائے عدم یقین کے گرد گھومتے ہیں۔

واحد متکلم راوی اور ناقد بالکنایہ کے درمیان وقوع پذیر چند نمائندہ مکالمے کچھ اس طرح ہیں:

''کیا بکواس فضول تم نے لکھ ماری ہے، تم اپنی خودنوشت لکھ رہے ہو یا خواب میں دیکھے ہوئے اور دل سے گڑھے ہوئے واقعات لکھ رہے ہو۔''

''تم جانتے ہو میں نے قسم کھا رکھی ہے کہ اپنی خودنوشت میں ایک حرف بھی جھوٹ نہ لکھوں گا۔''

صحیح پوزیشن تو یہ ہے کہ ناقد بالکنایہ تناظری پراگندگی کا شکار ہے اور واحد متکلم راوی اپنی نظریاتی دنیا میں اس قدر گم ہے کہ وہ ناقد بالکنایہ کے ذریعہ بیان کیے گئے ایک اہم نکتہ کو قبول کرنا تو درکنار سننے سے بھی انکار کر دیتا ہے۔

اور وہ نکتہ یہ ہے:

''تم ہی نے کہا تھا کہ اس کتاب کو دشمن کی نظر سے دیکھو۔''

واحد متکلم راوی مکرر کہہ رہا ہے کہ یہ اس کی خودنوشت ہے جو کہ اس کے ذاتی تجربات، مشاہدات اور محسوسات پر مبنی ہے اور جب تک وہ خود اس میں درج واقعات و حالات کی نفی یا تردید نہیں کرتا، ان کی سچائی پر سوالیہ نشان نہیں لگایا جا سکتا۔ناقد بالکنایہ

ایک عام گھسا پٹا نقاد ہے، جو افسانے میں درج واقعات کو تحقیق شدہ، تصحیح شدہ، حقیقی زندگی پر مبنی اور تاریخ واریت کے اصول پر کھرا اترا بیانیہ فرض کر لیتا ہے۔ نقطہ نظر کی وضاحت کے لیے واحد متکلم راوی کا انتخاب ایک دقت طلب اور خطرناک انتخاب ہے۔ اول تو یہ کہ وہ عالم کل یعنی Omniscient نہیں اور دوم یہ کہ ایسے میں دوسرے کرداروں کی ذہنی رواداران کی داخلی زندگی تک راوی کی رسائی ممکن نہیں۔ پورے افسانے میں راوی ایک جگہ ٹھوکر کھاتا نظر آتا ہے اور دوسری جگہ ٹھوکر کھا جاتا ہے۔ جہاں وہ ٹھوکر کھاتے کھاتے بچ جاتا ہے وہ جگہ ہے جہاں واحد متکلم راوی پناہ گاہ میں موجود خاتون کو خاتون خانہ سمجھتا ہے لیکن بعد میں اسے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ وہ خاتون خانہ نہیں بلکہ ہیڈ گورنس کے قبیل کی کوئی عورت ہے۔ یہاں اس بات کا قوی امکان تھا کہ واحد متکلم راوی مذکورہ خاتون کے ظاہری باؤ بھاؤ کی نہیں بلکہ اس کی ذہنی رو کا تذکرہ کرنے لگے۔ تاہم وہ اس مفروضے کے لیے طرز تخاطب کا سہارا لیتا ہے۔ خاتون پہلے تو واحد متکلم راوی کو 'آپ' سے خطاب کرتی ہے اور بعد میں 'تم' پکارنے لگتی ہے۔ جس جگہ واحد متکلم راوی مکمل طور پر ٹھوکر کھا جاتا ہے وہ جگہ افسانہ کا سب سے کمزور پہلو ہے، جس کا ذکر مقالہ کے آخر میں آئے گا۔

واحد متکلم راوی مصنف بالکنایہ کا مناسب ترین نمائندہ ہے۔ وہ خود واقعات کی منطق اور ان کی امکانی نوعیت پر سوالیہ نشان لگاتا ہے۔ ایسا کر کے وہ افسانے میں درج واقعات کے لیے داخل درمتن جواز فراہم کرتا ہے۔ جب واحد متکلم راوی اعتراف کرتا ہے کہ اس کی ذہنی رو واقعات کی ظہور پذیری کے وقت نارمل نہیں تھی۔

ملاحظہ ہو:

۱- ''کیا میں خواب دیکھ رہا ہوں''

۲- ''لیکن دماغ (وہی حشراتی دماغ) تھوڑا بہت حاضر تھا''

۳- ''اس وقت میرا استدلالی (ترقی یافتہ دماغ)... معطل ہو چکا تھا''

واحد متکلم راوی مکرر کہہ رہا ہے کہ مفید مطلب وقت میں اس کا منطقی ذہن کند ہو چکا تھا یعنی تمام واقعات کے منطقی اور استدلالی طور پر درست ہونے کا فیصلہ اسی پس منظر میں کرنا چاہئے کیوں کہ اس دوران وقوع پذیر حالات کی نوعیت کسی حد تک فریب نظر یا واہمے کی ہوتی ہے۔ یہ ایک نہایت ہی اہم نکتہ ہے جسے ناقد بالکنایہ مسلسل نظر انداز کرتا نظر آ رہا ہے۔

اس افسانے میں اس بات کا تعین نہایت ہی ضروری ہے کہ آیا واحد متکلم راوی کو معتبر راوی تسلیم کیا جائے یا نہیں۔

اصل مصنف اور مصنف بالکنایہ دونوں اس امر پر صد فیصد متفق نظر آتے ہیں کہ حقیقی زندگی کے پیمانے اور کسوٹی کسی افسانے کے واقعات کی صحت کو پرکھنے کے لیے استعمال نہیں کیے جا سکتے۔ خاص طور پر اس حالات میں جب راوی کی وقوفی اور منطقی صلاحیت کند ہو چکی ہو اور اس کے فہم وادراک پر حشراتی دماغ غالب ہو یعنی وہ کسی ایسے ذہنی انتشار کا شکار ہو جو جنسی جنون، اشتہا، تشدد، خوف یا دہشت کا نتیجہ ہو۔ ایسے حالات ریطوریقائی نقطہ نظر سے فقید المثال مفروضاتی ماحول پیش کرتے ہیں۔

۱- اگر ماحول و مقام اور واقعات حقیقی زندگی کے تناظر میں کافی دور ہوں لیکن بیانیہ کے اغراض و مقاصد سے کافی قریب ہوں، (یہ اغراض و مقاصد مخفی بھی ہو سکتے ہیں اور ظاہر بھی) تو ایسے میں واقعات قابل قبول بھی ہوں گے اور دونوں مصنفین کے موقف کے عین موافق بھی۔

۲- جب واحد متکلم راوی اس فاصلے کو خط کشید کرتا ہے تو معتبر ہو جاتا ہے۔ بیانیے میں دونوں صورتیں موجود ہیں لہٰذا ریطوریقائی نقطہ نظر سے افسانہ زیادہ درست ہے۔ حقیقی زندگی کے امکانات سے بعید متعدد حالات اور واقعات بیانیے میں موجود ہیں، جنھیں واحد متکلم راوی خود بیان کرتا ہے اور بسا اوقات ان کے صحیح ہونے پر سوالیہ نشان بھی لگاتا ہے۔ ملاحظہ ہو:

۱- بغیر کسی سبب کے کار کا غائب ہو جانا

۲- محض تین چار واقعات میں ہی پورے دن کا گزر جانا

۳- اچانک گرد باد کا برآمد ہونا اور بدروح کی طرح مسلط ہو جانا

مذکورہ واقعات کے علاوہ بھی بعید از قیاس نظر خیز حالات بیانیے میں جابہ جا موجود ہیں۔ ان کا تذکرہ مختلف تناظر اور مباحث میں آگے آئے گا۔

اس افسانے میں ایک خاص بات یہ ہے کہ اصل مصنف، مصنف بالکنایہ کی مدد کے لیے افسانے کی فصیل توڑ کر داخل ہو جاتا ہے۔ بعض جگہوں پر واحد متکلم راوی اپنے استدلال میں کمزور پڑ جاتا ہے۔ مصنف بالکنایہ اس کی کوئی مدد نہیں کر سکتا ہے کیونکہ وہ تو اصطلاحی طور پر غیر صوتی یعنی خاموش ہے۔ اصل مصنف کی دخل اندازی غیر متوقع تو ہے غیر ضروری نہیں۔ ایسے دو مواقع بیانیے میں موجود ہیں۔ ایک اس جگہ جہاں واحد متکلم راوی کہتا ہے کہ وہ حشراتی دماغ کے زیر اثر تھا۔ دوسرے اس جگہ جہاں اصل مصنف اسباب و علل پر گفتگو کرتا ہے۔ اصل مصنف تو اصطلاحی طور پر بیرون متن موجود ہوتا ہے مگر اس بیانیے میں تو وہ فریم کے بھی اندر داخل ہے اور واحد متکلم راوی کو مصنف بالکنایہ کے واحد ترجمان کی حیثیت سے ہٹا دیتا ہے۔ ایسا شاذ و نادر ہی ہوتا ہے کہ اصل مصنف اور مصنف بالکنایہ ایک سکے کے دو پہلو کی شکل میں سامنے آئیں۔ ایک پہلو غیر صوتی ہوا اور دوسرا صوتی۔ صفر فاصلے کی صورت آئیڈیل یعنی مثالی ہے، اس لیے تقریباً ناممکن ہے۔ ''لاہور کا واقعہ'' میں قریب قریب یہ صورت حال موجود ہے۔

افسانوی حقیقت:

افسانوی حقانیت ''لاہور کا ایک واقعہ'' کا ایک نہایت ہی اہم نکتہ ہے۔ تاہم یہ واحد اہم نکتہ نہیں۔ واحد متکلم راوی اور ناقد بالکنایہ کے مابین بحث افسانے کے واقعات اور حالات کے حقیقی اور ناقابل یقین ہونے کے گرد گھومتی ہے۔ واحد متکلم

راوی مذکورہ واقعات اور حالات کو حقیقی زندگی کے تناظر میں غلط ثابت کرنے کی سعی کرتا ہے اور واحد متکلم راوی اس کی تردید نہیں کرتا بلکہ افسانے میں درپیش حالات اور ان حالات کے تحت پیدا شدہ واقعات کو درست قرار دیتا ہے۔ وہ داستان امیر حمزہ کے متعلق کہتا ہے:

''اس سے بڑھ کر تاریخی کتاب ممکن نہیں۔''

اپنے اس موقف کے حق میں وہ کوئی دلیل بھی نہیں دیتا۔ وہ تو خود کو تخلیقیت کے نمائندے کے طور پر پیش کرتا ہے اور ناقد بالکنایہ ایک ریکارڈ کیپر منشی کی طرح سامنے آتا ہے۔ مصنف بالکنایہ تو افسانوی حقانیت کا قائل ہے اور انھیں فی نفسہٖ سچ مانتا ہے تبھی تو کہتا ہے:

''سب افسانے سچے ہوتے ہیں، سب افسانے سچے ہوتے ہیں۔''

یہ بحث دراصل افسانے میں درپیش حالات اور ان حالات میں پیدا شدہ واقعات کی حقانیت سے متعلق نہیں حالاں کہ بادی النظر میں ایسا ہی محسوس ہوتا ہے۔ یہ تو حقیقی دنیا اور افسانوی دنیا کی حقانیت کی پرکھ کے لیے استعمال کیے جانے والے پیمانے اور کسوٹی پر بحث ہے۔

مصنف بالکنایہ نے تو اصل مصنف کی حمایت کے ساتھ اپنے موقف کا اظہار کر دیا ہے۔ دیگر نکات بھی مباحث میں شامل ہیں۔ اہم ترین نکات یہ ہیں:

۱۔ افسانوی حقانیت

۲۔ افسانہ اور تاریخیت

۳۔ التوائے عدم یقین

مذکورہ تمام حالات بادی النظر میں یکساں نظر آتے ہیں تاہم ہیں نہیں۔

افسانوی حقانیت عینیت کی حامل ہے یعنی کوئی واقعہ یا حالت یا تو سچ ہے یا نہیں ہے۔

تاریخیت ایک اضافی تصور ہے یعنی ''کہاں تک'' انحراف قابل قبول ہے۔

التوائے عدم یقین بھی ایک اضافی تصور ہے لیکن اس میں ''کب تک'' مضمر ہے یعنی کب تک عدم یقین کو التوا میں رکھا جائے۔

ریطوریقائی تجزیے کے حوالے سے ایک اہم سوال اٹھتا ہے کہ اگر ناقد بالکنایہ یا مصنف بالکنایہ کو خارج از متن حمایت حاصل ہو تو کیا اسے نظر انداز کر دینا چاہئے۔ وین بوتھ کا جواب تو شاید اثبات میں ہوگا۔ تاہم اگر یہ بیرونی حمایت افسانے کی داخلی، اقداری اور معیاری ساخت کو تقویت فراہم کرتی ہو تو شاید اسے نظر انداز کرنا جائز نہ ہوگا۔ ''لاہور کا ایک واقعہ'' کے تناظر میں اگر اس خارج از متن حمایت کو قبول کر لیا جائے تو افسانے کے نوعیت آفاقی اور اطلاقی شعریات کی ہو جاتی ہے۔ مصنف بالکنایہ کو تو مختلف بیرونی مواخذ سے حمایت حاصل ہے مگر ناقد بالکنایہ کو حمایت خال خال ہی ملتی ہے۔

''لاہور کا ایک واقعہ'' میں متعدد حالات اور واقعات موجود ہیں، جو حقیقی زندگی سے میل نہیں کھاتے۔ مثلاً علامہ اقبال کی میکلیوڈ روڈ میں سکونت، ان کی آواز کا صاف ہونا، سیلف اسٹارٹنگ موٹر کار کی موجودگی وغیرہ وغیرہ۔

ناقد بالکنایہ کو تاریخیت اور افسانہ، التوائے عدم یقین وغیرہ کا تناظر نہیں معلوم۔ اسے تو یہ بھی نہیں معلوم کہ افسانے کا داخلی تناظر بھی اس کے موقف کے خلاف ہے۔ واحد متکلم راوی مکرّر کہہ رہا ہے کہ وہ 'حشراتی دماغ' کے زیر اثر تھا۔ اس کا ذہن پراگندگی کا شکار تھا۔ اسے خود ٹھیک سے پتہ نہیں تھا کہ آیا ہو کیا رہا ہے۔ ملاحظہ ہو:

''میرا لہجہ خود مجھے تیقن سے عاری لگ رہا تھا اور میری روداد بھی ناقابل یقین معلوم ہو رہی تھی۔''

''دماغ تھوڑا بہت ہی حاضر تھا''

''مجھے اپنے کپڑے اب اور بھی پیلے لگ رہے تھے''

''میرے کپڑے سچ مچ پیلے ہو رہے تھے''

اہم یہ نہیں ہے کہ واقعی کپڑوں کا رنگ کیا تھا۔ اہم یہ ہے کہ واحد متکلم راوی واردات کے وقت پوری طرح کنفیوزڈ تھا۔

ناقد بالکنا یہ کو تھوڑی بہت حمایت ڈیوڈ لوئس سے ملتی نظر آتی ہے۔ ڈیوڈ لوئس اپنے مضمون ''Truth in fiction'' میں کہتا ہے۔

''کسی افسانے میں کوئی موقف اگر اس جماعت کے اجتماعی یقین کے مطابق ہو، جس جماعت میں افسانے کا منبع ہو تو یہ موقف سچ کہلانے کے قابل ہوگا''۔

ظاہر ہے کہ ڈیوڈ لئس افسانوی حقانیت کا منبع متن کے باہر ڈھونڈتا ہے جب کہ افسانوی حقانیت کی منطق کو درون متن ہی تلاش کرنا چاہئے اور درحقیقت یہ درون متن ہی ہوتا ہے۔ کسی ایسی دنیا کے کردار کا تصور کریں جو زمین کو چپٹی سمجھتی ہے اور یہ دنیا درون متن آباد ہے۔ متن کے کردار کشتی پر سمندری سفر کو نکلتے ہیں اور چپٹی زمین کے سرے پر کشتی الٹ جاتی ہے۔ کسی بھی خواندہ جماعت میں یہ افسانہ لکھا جا سکتا ہے اور اس خواندہ جماعت کا اجتماعی یقین زمین گول ہونے پر متفق ہوگا۔ ایسے میں ڈیوڈ لوئس کی منطق ناکام ہو جائے گی۔ تاہم افسانے کی داخلی منطق کامیاب رہے گی۔ افسانوی کاوش تو امکانی دنیا کی تلاش کرتی ہے جس کے کردار کا تعلق حقیقی دنیا سے بھی ہوسکتا ہے اور افسانوی دنیا سے بھی۔ افسانوی دنیا مصنف کے ذہن میں آباد ہوتی ہے۔ وہ لسانی عمل جو کسی کاوش کو افسانے میں اور کسی کردار کو افسانوی کردار میں تبدیل کرتا ہے، ریطوریقائی عمل ہوتا ہے نہ کہ نحوی اور لغوی یا تاریخ نویسی کا عمل۔ یہ صحافتی کاوش بھی نہیں ہوتی جس کا مقصد معلومات میں اضافہ کرنا ہوتا ہے۔ آج تک کسی نے یہ نہیں کہا کہ افسانہ ایک حقیقی دنیا سے متعلق بیان ہے۔ یہ ایک امکانی دنیا کا اظہار ہے جو حقیقی دنیا سے بہت نزدیک یا بہت دور ہوسکتا ہے، حقیقی دنیا میں ضم نہیں ہوسکتا۔

''لاہور کا ایک واقعہ'' اردو ماحول سے تعلق رکھتا ہے اور اس کا منبع بھی اردو کا ہی ماحول ہے۔ ماحول کی مماثلت وہاں ختم ہو جاتی ہے جہاں واحد متکلم راوی اور ناقد

بالکنایہ کے مابین مکالمہ شروع ہوتا ہے۔ اردو کا ایک عام قاری یہ تو جانتا ہے کہ علامہ اقبال لاہور میں رہتے تھے مگر فی الواقعہ ان کی قیام گاہ کہاں تھی، اس کے علم میں نہیں ہوگا۔ نہ ہی وہ یہ جانتا ہوگا کہ خانہ بدوش جرائم پیشہ کہاں مقیم تھے۔ اسے یہ تو معلوم ہوگا کہ اس وقت موٹر کار موجود تھی مگر ان کے ماڈلز کے متعلق وہ لاعلم ہوگا۔ غرض یہ کہ ڈیوڈ لوئس بھی ناقد بالکنایہ کی طرف داری میں کھڑا نہیں رہ سکتا۔ باریک ترین تفصیلات ایک محقق کے علم میں تو ہو سکتی ہے، اجتماعی یقین کا حصہ نہیں بن سکتیں۔

ڈیوڈ لوئس کے برعکس Meinong کا فلسفہ ہے۔ اس کے نزدیک سچائی نہ صرف مادی سطح پر ممکن ہے بلکہ ذہنی سطح پر بھی ممکن ہے۔ ''سونے کے پہاڑ''، ''فوارۂ شباب آور''، ''چوکور دائرہ'' وغیرہ اپنے عدم وجود کے باوجود مسلم ہیں کیوں کہ وہ فکری سطح پر موجود ہیں۔ Bertrand Russel اس موقف کو ادبی معاملات میں بھی درست تسلیم کرتا ہے۔ ناقد بالکنایہ نہ تو واحد متکلم راوی پر قدغن لگانے کے لیے مسلط کیا گیا ہے، جہاں ناقد بالکنایہ کی دانست میں واحد متکلم راوی مناسب حدود سے تجاوز کرتا ہوا محسوس ہو۔ ناقد بالکنایہ کی دخل اندازی دراصل مصنف بالکنایہ پر نظریاتی قدغن لگانے کی کوشش ہے۔ مصنف بالکنایہ کا نمائندہ واحد متکلم راوی اپنے موقف کا اعادہ کرتا ہے:

''سب افسانے سچے ہوتے ہیں''۔

مصنف بالکنایہ تو عینیت کا قائل ہے۔ اصل مصنف حقیقت پسند ہے کیوں کہ وہ جانتا ہے کہ اس نوع کے مباحث پر پابندی نہیں لگائی جا سکتی۔ حتیٰ کہ ادبی ڈکٹیٹر شپ بھی انھیں نہیں روک سکتی۔ ادبی دنیا ہر طرح کے ناقدین سے بھری پڑی ہے، جو ہر طرح کے سوال اٹھا سکتے ہیں۔

اس نفیس نکتے کو ایک باریک بیں قاری دریافت کر سکتا ہے۔ آپ اسے قاری بالکنایہ کہہ سکتے ہیں۔

افسانہ اور تاریخیت:

ملن کندیرا کہتا ہے:

''کسی ناول میں بیان کردہ تاریخ اصل تاریخ کی طرح نہیں ہوتی، جسے کسی غیر مانوس قوت کی طرح قاری پر مسلط کر دیا جاتا ہے۔ ناول میں بیان کردہ تاریخ تو انسان کی پیدا کردہ ہیں۔ یہ عمیق ذاتی تخلیقیت اور اختیار تمیزی کا مظہر ہے اور ایک نوع کا انتقام ہے تاریخ سے۔''

''لاہور کا ایک واقعہ'' میں ایک ہی تاریخی کردار ہے اور وہ ہے علامہ اقبال کا۔ ناقد بالکنایہ کے بیشتر اعتراضات کا تعلق علامہ اقبال کی اس شخصیت سے ہے، جس کی نوعیت تاریخی ہے۔ وہ افسانے کے کردار، اقبال کو متن نکالا کا حکم دے کر تاریخ کے کردار، علامہ اقبال کو متن میں داخل کرنے کی ناکام کوشش کرتا ہے۔ وہ بھول جاتا ہے کہ ''لاہور کا ایک واقعہ'' تو ایک افسانہ ہے۔ تحقیق شدہ، تصحیح شدہ، تاریخ واریت کے اصول پر کھرا اور حقیقی زندگی پر مبنی کوئی ریکارڈ نہیں۔ یہ افسانہ تو علامہ اقبال کے کردار کو افسانوی انداز میں پیش کرنے کی کاوش بھی نہیں۔ علامہ اقبال تو دورانیۂ پیش کش کے عُشرِ عشیر کا بھی استعمال نہیں کرتے۔ وہ تو بس نمودار ہوتے ہیں اور غائب ہو جاتے ہیں۔ کہانی کا تعلق تو واحد متکلم راوی سے ہے۔

تاریخ نویسی اور تاریخی افسانے کے مقاصد علاحدہ ہوتے ہیں۔ تاریخ نویسی کا مقصد ہوتا ہے کہ حتی الامکان کردار اور ان کو پیش آنے والے واقعات، ان کے اسباب و علل اور نتائج کو صحت کے ساتھ پیش کیا جائے۔ جب کہ تاریخی افسانے کا مقصد ہوتا ہے کہ ایسا ماحول بنایا جائے جس میں قاری افسانے کے تناظر میں خود کو موجود محسوس کرے۔ اس مقصد کے حصول کی لیے واقعات میں ترمیم کی ضرورت ہوتی ہے اور اگر راوی واحد متکلم ہو تو یہ ترمیم تغیر پذیری میں تبدیل ہو سکتی ہے کیوں کہ واحد متکلم راوی عالم کل یعنی Omniscient نہیں ہو سکتا۔ راوی کے طور پر واحد متکلم کا انتخاب اور

نہایت ہی کم وقفے کے لیے علامہ اقبال کی متن میں موجودگی ایک مخفی ایجنڈے کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ مخفی ایجنڈا یہ ہے کہ افسانوی حقانیت، افسانہ اور تاریخیت اور التوائے عدم یقین کے حوالے سے افسانہ کی اطلاقی شعریات پیش کی جائے۔

افسانے میں انحراف کی دو شکلیں ہیں، انحراف بالامر اور انحراف بالزمان یعنی Factual Aberrations and Historical Aberration۔

انحراف بالامر کی چند مثالیں یوں ہیں:

۱- علامہ اقبال کی کوٹھی کے بغل میں سرجوگیندر سنگھ کے بنگلے غیر موجودگی۔

۲- منیر نیازی کے شعر کو کبیر کا بتانا

۳- دو چار واقعات کی ظہور پذیری میں ہی پورے دن کا گذر جانا۔

انحراف بالزمان یا سہو زمانی جسے ہم Anachronistic Aberration کہہ سکتے ہیں، اس کی چند مثالیں درج ذیل ہیں:

۱- سیلف اسٹارٹنگ کار کا ۱۹۳۷ء میں وجود

۲- امبیسڈر کار کی مینوفیکچرنگ

۳- منیر نیازی کا بطور شاعر اس وقت موجود ہونا جب کہ انھوں نے شعر کہنا شروع بھی نہیں کیا تھا۔

انحراف بالامر یہاں موضوع بحث نہیں اس لیے اس پر مزید گفتگو کی ضرورت نہیں۔ سہو زمانی کی اور بھی مثالیں ہیں۔

عام طور پر تاریخی افسانوں میں مصنف شروع یا آخر میں انحراف پر ایک نوٹ دے دیتا ہے۔ ''لاہور کا ایک واقعہ'' میں اصل مصنف ناقد بالکنایہ کو متن میں داخل کر دیتا ہے۔ ریطوریقائی نقطہ نظر سے اگر اصل مصنف اور مصنف بالکنایہ کے موقف کے مابین اختلاف کم سے کم ہو تو اسے ریطوریقائی کامیابی سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ باہم ایک حوالے سے دونوں کے موقف میں صریحاً اور واضح اختلاف کے باوجود ''لاہور کا واقعہ''

ریطوریقائی طور پر کامیاب ہے۔ مصنف بالکنایہ یہ چاہتا ہے کہ تمام انحراف کو فی نفسہ قبول کرلیا جائے۔ اصل مصنف ان پر بحث چاہتا ہے۔ ایسا نہیں کہ اصل مصنف ناقد بالکنایہ کے موقف کا حامی ہے۔ وہ تو کھلی بحث کا طرف دار ہے۔ انحراف کی فی نفسہ قبولیت کا قائل نہیں۔ افسانہ تو کسی سیمینار میں پڑھے گئے مقالہ کی نوع کا ہے۔ بعد از مقالہ تو کوئی بھی سوال اٹھا سکتا ہے۔ خواہ سوال عقلمندی اور معلومات سے لبریز ہو یا شعور وفہم سے عاری، اس پر پابندی نہیں لگائی جا سکتی۔

غرض یہ کہ استثنائی صورت میں اصل مصنف اور مصنف بالکنایہ کا اختلاف بھی ریطوریقائی کامیابی کی ضمانت بن سکتا ہے۔ ''لاہور کا ایک واقعہ'' میں اختلاف اصل بیانیے میں نہیں بلکہ فریم میں ہے۔

ویسے بھی اس افسانے کا راوی عالم کل یعنی Omniscient نہیں، واحد متکلم ہے۔ چونکہ راوی عالم کل نہیں، اس کے تجربات کی نوعیت آفاقی نہیں ذاتی ہے۔ اس کا موقف کسی صورت میں بھی ہمہ گیر نہیں ہوسکتا۔ ایسے میں بیانیے کے واقعات او رامور میں صحت کی طلب کم سے کم ہونی چاہئے۔ اصل مصنف اور مصنف بالکنایہ اس باریکی کو جانتے ہیں۔ ناقد بالکنایہ تو گھسا پٹا ناقد ہے۔

التوائے عدم یقین:

التوائے عدم یقین کا بنیادی مقصد ضیافت طبع یا تفریح ہے۔ اگر مطالعہ کا مقصد ضیافت طبع یا تفریح نہ ہو کر نقد متن ہو تو؟

مذکورہ دونوں سوالوں کا جواب اصل مصنف نے ناقد بالکنایہ کو متن میں شامل کر کے فراہم کرنے کی کوشش کی ہے۔

تمام نظریاتی تحفظات کے باوجود امور وواقعات کی صحت پر سوالات ناگزیر ہیں۔ التوائے عدم یقین مضحکہ خیز، بدوضع اور غیر معمولی صورت حال کا موجب نہیں بن سکتا۔ سہارا کے ریگستانوں میں قطب شمالی یا قطب جنوبی سی برف باری نہیں دکھائی

جا سکتی۔ تاہم اگر فکشن کی داخلی منطق اس کا جواز فراہم کرتی ہو تو یہ دیگر بات ہے۔ یہ داخلی منطق بھی واضح اور قابل قبول ہونی چاہئے۔ التوائے عدم یقین کا بالرضا ہونا اس کی لازمی شرط ہے۔

''لاہور کا ایک واقعہ'' کا ناقد بالکنایہ التوائے عدم یقین پر راضی نہیں۔ حالانکہ انحراف کی داخلی منطق متن میں واضح طور پر موجود ہے۔ وہ اس لیے راضی نہیں کہ وہ انحراف کو فروعی نہیں اصلی سمجھتا ہے۔ اقبال کا لاہور سے تعلق موٹر کاروں کا ۱۹۳۷ میں وجود، لاہور میں خانہ بدوش جرائم پیشوں کی موجودگی وغیرہ کی نوعیت اصلی ہے۔ کار کا مخصوص برانڈ سڑک کا قطعی نام، اقبال کی بیٹھی ہوئی آواز وغیرہ تو فروعی معاملات ہیں۔ انحراف کی نوعیت بھی فروعی ہے۔ مضحکہ خیز بدوضع یہ غیر معمولی نہیں لیکن اصل مصنف کی دور بینی نے ان پر اٹھنے والے سوالات کا اندازہ کر لیا تھا۔ اس لیے اس نے ناقد بالکنایہ کو متن میں داخل کر دیا تاکہ التوائے عدم یقین مناسب حدود سے تجاوز نہ کرے۔ کہیں نہ کہیں مصنف بالکنایہ پر پابندی لازمی ہے۔ التوائے عدم یقین تو ضیافت طبع و تفریح کا اجازت نامہ ہے تخلیقیت کا ہمہ گیر اصول نہیں۔

اخیر میں ایک بات کا ذکر بہت ضروری ہے۔ ایک کمی ہے جو بے حد کھٹکتی ہے اور وہ یہ ہے کہ ایک جگہ واحد متکلم راوی کہتا ہے:

''وہ میرے انداز ولب ولہجہ اور میری حواس باختگی سے شاید سمجھ ہی گئیں کہ میں کوئی چور اچکا نہیں''

واحد متکلم راوی اپنے ذاتی انداز، لب و لہجے اور حواس باختگی سے کسی دوسرے کردار کی ذہنی رو کا ادراک نہیں کر سکتا۔ وہ عالم کل نہیں اور شاید کا تحفظ بھی اسے حاصل نہیں۔ ایسی صورت میں کوئی بھی واحد متکلم راوی ''شاید'' کی آڑ میں عالم کل بن سکتا ہے۔ یہ ممکن نہیں۔

●

انیس رفیع

منٹو اور اس کا ''نیا قانون''

سعادت حسن منٹو بلا کا شرارتی افسانہ نگار تھا۔

سنتے ہیں وہ بڑا ذہین بچہ تھا۔ اور ذہین بچے شریر ہوا ہی کرتے ہیں۔ سب سے بڑی شرارت اس نے اُردو ادب کے ساتھ کی۔ ٹیڑھے میڑھے افسانے لکھ کر۔ اردو فکشن کے آداب اور منصب جن کی طرح ڈپٹی نذیر احمد اور منشی پریم چند نے ڈالی تھی ان سے سراسر انحراف کر کے اس نے منوالیا۔ ویسا لکھ لکھ کر جیسا ہم پڑھنا نہیں چاہتے تھے۔ شرارتوں کا بادشاہ، خلاق ایسا کہ جلد ہی اپنی شرارتوں کا سکہ چلانے میں بری طرح کامیاب ہوا۔

شاید اس نے ہماری Hypocrisy کو شکست سے دوچار کر دیا تھا۔ ورنہ اتنی کم عمری میں یہ Devastating Acceptance، خطرناک شرف قبولیت کیسے حاصل؟ اپنے طرز سخن کا یکتا منٹو نے، اپنے دیدہ ور پیش رؤں کو ٹھٹھک کر سوچنے پر مجبور کیا کہ کہیں وہ Irrelevent تو نہیں ہو رہے ہیں! اسے کہتے ہیں Impact! ہم نہیں جانتے کہ منٹو کتنا روسی، فرانسیسی، جرمنی، انگریزی یا عالمی ادب پڑھا تھا مگر یہ سنا ضرور ہے کہ سردار جعفری، میکسم گورکی اور وکٹر ہوگو سے منٹو کے ذریعہ ہی متعارف ہوئے تھے۔ تب سمجھ میں آیا کہ خطرناک شرفِ قبولیت پانے والی شرارت کھلنڈرا پن نہیں۔ کوئی سہل چیز نہیں۔ اس کے لیے چاہئے مطالعہ وہ جو سردار سے آگے ہو۔ تخلیق وہ جو میر و غالب کی ہمسری کرے۔ بلندی وہ جو سرآسمان چمکے۔ تو یہ تھا سرآسمان چمکنے والا ستارہ منٹو۔

سننے میں یہ بھی آیا تھا کہ ترقی پسند فریٹرنیٹی نے منٹو کو ٹاٹ باہر کر دیا تھا۔ ممکن ہے ایسا ہوا ہو۔ تنظیمی ضرورتیں کبھی کبھی ایسا کچھ کروا لیتی ہیں۔ مگر منٹو خود اتنا غیر منظم تھا کہ کسی تنظیم میں وہ کیا رہتا۔ ویسے اندر باہر سے اسے کوئی فرق نہیں پڑتا۔ وہ اپنی ہر جنبش میں بڑا تھا۔ وہ اپنی ترقی پسندی میں بھی بے مثل تھا۔ اس کی عریاں حقیقت نگاری متمدن سماجی حقیقت نگاری کی ہی ایک genuine شکل تھی۔ منٹو کا ادبی شعور شدید طبقاتی کشمکش، داخلی تضاد واضطراب کا پروردہ تھا۔ اور یہ شعور اس کے لاشعور کا حصہ بن گیا تھا۔ لہٰذا افسانوں کی زمین اسے از خود لاشعور سے فراہم ہو جاتی تھی جسے ہم شعری اصطلاح میں آمد کہتے ہیں۔ افسانہ 'نیا قانون' اسی قبیل کا ایک افسانہ ہے۔ منگو کوچوان افسانے کا سربراہ کردار ہے۔ آپ دیکھیں گے منٹو نے بیش از بیش ایسے کرداروں کے گرد افسانہ بنا ہے جو طبقاتی خانوں کی نچلی منزل کا نمائندہ ہے۔ مثلاً یہی منگو کوچوان، کالی شلوار کی سلطانہ 'ہتک' کی سوگندھی، بابو گوپی ناتھ کی زینت اور عبدالرحیم سینڈو، موذیل، ممّی کی ممی اور چڈھا، جانکی، ممد بھائی ان میں کسی کا تعلق اشرافیہ یا نیم اشرافیہ سے نہیں۔ ان میں بیشتر کردار Lumpan Proletariat کلاس کے یعنی آوارگان وقت طبقہ کے افراد ہیں۔ یہ لاخیرے اور خانہ خراب محروم طبقہ کے وہ نمائندے ہیں جو زندگی جینے کی جنگ کرتے کرتے اس حال کو پہنچ گئے ہیں۔ کوئی ممد بھائی دادا بن گیا ہے۔ کوئی رنڈی سلطانہ تو کوئی موذیل دلّالہ۔ مگر ہیں محروم طبقے سے۔ منٹو ان کا حمایتی۔ اشتراکی ادب کی اول شرط یہ ہے کہ وہ کس طبقے کی حمایت میں لکھتا ہے۔ اگر محروموں کی حمایت میں لکھتا ہے تو وہ واقعی اشتراکی ہے۔ اگر نہیں تو Re-actionary اب آپ خود ہی فیصلہ کریں منٹو کیا تھا۔ ترقی پسند یا Reactionary؟ اس لیے ہم کسی ناقد کے اس خیال سے متفق نہیں کہ "منٹو کے افسانے بندھے ٹکے نظریات کی پابندی نہیں کرتے۔" منٹو بے شک نظریات کا پابند تھا مگر بندھا ٹکا نہیں۔ اس نے اپنے ادبی رویے میں بھی خود کو Declass کیا تھا اور ساتھ ہی ساتھ افسانے کی زبان کو بھی۔

جملوں میں معتوب سے معتوب الفاظ بھی تخلیقی شان اور کیف و جمال کو نہیں بگاڑتے بلکہ ان کی تاثیر پذیری کو اور بھی سوا کر دیتے ہیں۔ یہاں تک کہ بے ہنگم اور بے معنیٰ الفاظ منٹو کے تخلیقی جملوں میں کھپ کر معنیٰ دینے لگتے ہیں۔ مجھے یاد ہے کہ کلکتہ کے محلّوں میں غنڈہ فریٹرنیٹی کی Secret زبان ہوا کرتی تھی جسے ہم سمجھدار لوگ Oral Culture سے تعبیر کرتے تھے۔ سارے الفاظ غیر لفظ، بے معنیٰ۔ محض Sound۔ مگر وہ صوتی کوڈ ہوا کرتے تھے۔ سرعام پبلک کی بھیڑ میں وہ لوگ آپس میں ساری خفیہ گفتگو کر لیتے تھے۔ یہ صوتی سگنل بالخصوص پاکٹ ماروں کی منظم زبان تھی۔ ترسیل مدعا و منشا کی یہ اشاراتی زبان بڑی رسیلی اور دلچسپ ہوا کرتی تھی۔ نہ سمجھتے ہوئے بھی سننے والا محظوظ ضرور ہوتا تھا۔ مثلاً ''لن تے ای آن دی دھیں تیاں پٹاخ تھو بڑ بھس رکس'' شاید مطلب یہ تھا ''تیری ایسی کی تیسی۔ ایک طمانچے میں چہرہ بگڑ جائے گا'' منٹو نے اسی قبیل کی زبان کو ادب بنا دیا۔ ٹوبا ٹیک سنگھ کے خبط جملے۔ آپ سب ان سے واقف ہیں۔ Lumpan Culture کی زبان کا موثر استعمال زبان کو بے طبقہ (De-Class) کرنے کی بہترین مثال ہے۔ یہ منٹو ہی کر سکتا تھا کہ اس نے خود کو De-Class، بے طبقہ کیا تھا۔ ترقی پسند ادب لکھ دینے سے کوئی اشتراکی نہیں ہو جاتا۔ سجاد ظہیر، سردار جعفری، فیض یا جیوتی باسو یا کوئی نامور ترقی پسند جیسا کہ ہم نے انہیں دیکھا ہے، کہیں سے غیر اشرافیہ طبقے کے افراد نہیں لگتے۔ یہ سب System کی بالائی منزل کی جانب رواں دواں لگے۔ وہی سامراجی، سرمایہ دار سسٹم جو آج بھی ہمارا مقدر ہے۔ منگو کوچوان آج تک ''نیا قانون'' کا منتظر ہے۔ منٹو سے متعلق کسی کسی نے یہ بھی دعویٰ کیا ہے کہ ''منٹو حقیقتاً عورت کا افسانہ نگار ہے''۔ یہ بھی ایک غلط فہمی ہے۔ جیسا کہ کہا گیا منٹو کمزور اور محروم طبقے کا حمایتی ہے۔ فاحشاؤں، ٹھکرائی اور بے راہ روی کا شکار عورتوں کو اپنے فن پاروں کے مرکز میں رکھنا بھی منٹو کے شدید طبقاتی شعور اور سماجی سروکار کا نتیجہ ہے۔ محروم طبقے کی Male Society میں بھی عورت مظلوم تر ہے۔ وہاں آج تک Women

Male-Disempowerment یا نئی اصطلاح میں Empowerment کا تصور نہیں۔ منٹو کا امتیاز یہ بھی ہے کہ اس نے اونچے کلاس کی طوائفوں کو اپنے عورت کرداروں کی Galaxy میں جگہ نہ کے برابر دی ہے۔ امراؤ جان، گوہر جان، محمدی جان جو جاگیردارانہ سماج کی یادگاریں ہیں منٹو کے یہاں شاذ ہی نظر آتی ہیں۔ منٹو کو جس طرح منگو کوچوان سے ہمدردی ہے وہیں دبی کچلی عورتوں سے شدید ہمدردی ہے۔ افسانہ بابو گوپی ناتھ میں زینت کو Re-habilate کرانے کی گوپی ناتھ کی کوشش اس کی بہترین مثال ہے۔ دراصل عورت کا کردار ہندوستانی سماج کے شدید تضاد اور تعصبات کو اجاگر کرنے کا موثر آلہ (Tool) ہے۔ اس کے برعکس مرد کردار منگو کوچوان اور کیشو لال معاشرت کے تضاد اور منٹو کی سیاسی بصیرت کو واضح کرنے میں زیادہ موثر ہیں۔ خاص طور پر ہم افسانہ 'نیا قانون' جس کا مرکزی کردار منگو کوچوان ہے کا جائزہ لیں تو یہ بات اور روشن ہو جائے گی۔

منٹو منگو کوچوان کو قارئین سے اس تمہید کے ساتھ متعارف کراتا ہے۔ ''منگو کوچوان اپنے اڈے میں بہت عقلمند سمجھا جاتا تھا۔ گو اس کی تعلیمی حیثیت صفر کے برابر تھی اور اس نے کبھی اسکول کا منہ نہ دیکھا تھا۔ لیکن اس کے باوجود اسے دینا بھر کی چیزوں کا علم تھا۔ اڈے کے وہ تمام کوچوان جن کو یہ جاننے کی خواہش ہوتی تھی کہ دنیا کے اندر کیا ہو رہا ہے۔ استاد منگو کی وسیع معلومات سے اچھی طرح واقف تھے''۔

منگو افسانے کا واحد سربراہ کردار ہے۔ بظاہر اپنے حالات اور واردات سے مطمئن اور خوش ہے۔ مگر گورے سواریوں سے اسے سخت نفرت ہے کہ یہ اس کی حمیت اور خودداری کو ٹھیس پہنچانے میں کوئی کسر باقی نہیں رکھتے۔ اس نفرت کے ردعمل میں وہ نئے قانون کی تمنا کرتا ہے۔ اور ایک روز جب کچہری کی دو سواریوں کی گفتگو سے اسے پتہ چلا کہ ہندوستان میں جدید آئین نافذ ہونے والا ہے تو اس کی خوشی کی کوئی انتہا نہ رہی۔

افسانے میں نئے قانون کے نفاذ کا دن پہلی اپریل مقرر کیا گیا ہے۔ منگو استاد تانگے کے سواروں سے حاصل کردہ خوش کن اطلاعات پر اپنے خوابوں کے محل تعمیر کرتا ہے۔ خوابوں کے محل کا قصہ بھی کچھ عجیب ہی ہوتا ہے۔ جو جتنا محروم ہوتا ہے اس کے محلات اتنے ہی شاندار ہوتے ہیں۔ منگو کے خوابوں کا محل بھی ایسا ہی ہے۔ حالانکہ اسے اس کا ادراک ہے کہ ہندوستان میں کچھ بھی ٹھیک نہ ہوگا۔ پیر کی بدعا سے یہ ملک ہمیشہ متاثر رہے گا۔ سدا جھگڑے فساد ہونگے۔ کانگریسی آزادی چاہتے ہیں۔ تو بھی کیا ہوگا۔ ''بڑی سے بڑی بات یہ ہوگی کہ انگریز چلا جائے گا اور کوئی اٹلی والا چلا آئے گا۔'' —— لیکن ہندوستان سدا غلام رہے گا''۔ پھر بھی استاد منگو پہلی اپریل کا بے چینی سے منتظر ہے مگر پہلی اپریل کی آمد اس کے لیے انتہائی تلخ اور حوصلہ شکن ثابت ہوئی۔ گوروں کا معدوم ہونا تو دور کی بات ایک گورے نے اسے حوالات پہنچا دیا۔ قصور بے چارے کا صرف اتنا تھا کہ اس نے نئے قانون کے نفاذ کی خوشی میں ایک گورے کی پٹائی کر دی تھی۔ ٹھیک آزادی کے دن حوالات کی قید نے اس کے خواب کو ریزہ ریزہ کر دیا تھا۔

'نیا قانون' ایک استعاراتی افسانہ ہے۔ منگو کوچوان، تانگہ اور اس میں جتا ہوا گھوڑا تینوں کا ثلاثہ اس لازوال استعارے کی تعمیر کرتے ہیں۔ منگو کوچوان کی کردار سازی ایک بے حد زیرک اور باشعور فرد کی حیثیت سے ہوئی ہے۔ عالمی تناظر میں قبل آزادی ہندوستان کے مستقبل کا حقیقت افروز تصور ہمارے آج کے عہد کا سب سے بڑا تیزابی سچ بن کر ہمارے سامنے ہے۔ گرچہ استاد منگوان پڑھ اور بے سروسامان طبقے کا فرد ہے مگر منٹو نے اسے ایک باشعور اور پیش آگاہ فرد کی علامت بنایا ہے۔ اشتراکی Analysis میں ایسا فرد باشعور طبقے کا نمائندہ ہے جس کی ذمہ داری ہوتی ہے کہ وہ نجات اور آزادی کا Message عوام کے درمیان لے جائے۔ ان کی تعلیم کرے اور انہیں اس لائق بنائے کہ وہ آزادی کے راہ نما بن جائیں اور وہ خود پس پشت رہے۔

مگر ہندوستان میں کیا ہوا۔ پوری اشتراکی تحریک کی سربراہی خود Messangers نے اچک لی۔ عوام پس پشت رہے۔ کلچرل فرنٹ پر ترقی پسند ادبی تحریک کا بھی یہی حشر ہوا۔ منٹو اپنے اس کردار کے ذریعہ بتانا چاہتا تھا کہ نیم متوسط طبقے کے باشعور فرد کا رول ہے Message پہنچانا اور عوام کو نئی صورت کے لیے تیار کرنا۔ آپ نے افسانے میں غور کیا ہوگا کہ منگو کوچوان کو جب خبر ملتی ہے وہ اپنے اڈے کے دوسرے کوچوانوں کو بتانے کے لیے بے چین رہتا ہے۔ اسپین کی جنگ سے لے کر گوروں کی رخصت اور نئے قانون کے نفاذ تک۔ ساتھ ہی ساتھ اشرافیہ اور بزنس کلاس کی (سرمایہ دار طبقہ) نئے قانون کی آمد سے کھلی باچھیں کہ اب گورے چلے جائیں گے تو منگو، تانگے اور گھوڑے پر ان کا مکمل اختیار ہو جائے گا۔ منٹو نے سواریوں کے انتخاب میں بھی اس کا اہتمام کیا ہے کہ مختلف طبقات کی نمائندگی ہو سکے۔ مثلاً ماڑواری، سرمایہ کار، بیرسٹر نیشنل برژوا جس کے نمائندہ جناح اور نہرو تھے۔ گریجویٹ طالب علم پیٹی برژوا۔ پورا تانگہ اپنی سواریوں، کوچوان اور گھوڑے سمیت ایک مخصوص نظام، اس کے محرکات اور نتائج کا استعارہ ہے۔ ایک مختصر سے افسانے میں ایک خاص معاشرے کی تاریخ، سماجی ونفسیاتی الجھنیں سب رقم ہوگئی ہیں۔ یہ تھا منٹو کا فن۔ دراصل منٹو وہ ترقی پسند تھا جس نے اشتراک کی Spirit کو سمجھا۔ خود کو De-Class کرکے استاد منگو بنا اور اس کے ذریعہ انتہائی سہل زبان اور غیر مبہم استعاروں میں ہمیں ہمارے حالات، ہمارے مستقبل اور ہمارے رول کے بارے میں کھلم کھلا کہا۔ مگر ہم نہ سمجھے۔ اگر سمجھتے تو آج ہمارے اس خطے کا نقشہ کچھ اور ہی ہوتا۔ منٹو اشتراک کی روح میں داخل تھا اور ہم اوپری جسم پر ٹامک ٹوئیاں مارتے رہے۔ وہ اب بھی ہیں۔

اس افسانے کی عظمت اس کی تاریخیت میں ہے۔ منٹو نے منگو کوچوان، تانگہ گھوڑا اور اس پر لدی ہوئی سواریوں کے حوالے سے ایک ایسے انسان عہد اور تمدن کا گوشوارہ پیش کیا ہے جہاں انسانوں کی ایک کثیر آبادی سامراجی تسلط کے زیر پا نا قابل

بیان کرب میں مبتلا تھی ۔ منٹو کے اندر کا سچا فنکار اس درد کو پوری دیانت داری کے ساتھ اس اولین افسانے اور دیگر افسانوں میں برتتا رہا۔ یہ اور بات ہے کہ اس درد کا مداوا نہ ہو سکا۔ Govt. of India Act, 1935 نہ ۱۹۴۷ء کی آزادی سے۔ پیر کی بد عا جاری رہی —— ''جا تیرے ہندوستان میں ہمیشہ فساد ہوتے رہیں گے۔ اور دیکھو لو جب سے اکبر بادشاہ کا راج ختم ہوا ہے ہندوستان میں فساد ہوتے رہتے ہیں۔

اس افسانے میں نیم متوسط (Lower Middle Class) طبقے کی مفاد پرستی اور موقع پرستی کی تصویر بھی بہت واضح ہے۔ ملاحظہ کیجئے۔ ''نئے آئین نے میری امیدیں اور بڑھا دی ہیں۔ اگر وہ ...... صاحب اسمبلی کے ممبر ہوگئے تو کسی سرکاری دفتر میں ملازمت ضرور مل جائے گی۔''

منٹو اپنے تخلیقی فن پاروں میں سرخ لباس اشتراکیوں کی طرح منشور پرستی کو راہ نہیں دیتا۔ وہ خالص فنی طریقے سے Subtle Way میں گہری گہری باتیں ہمیں سمجھا دیتا ہے۔ مثلاً آزادی کا مطلب طوائف الملوکی Anarchy نہیں ہے شخصی آزادی کی (تحدیدایت) Limits بھی ہیں۔ انحراف کی آزادی وہاں تک جائز ہے۔ جہاں سے ہماری اجتماعی ذمہ داری شروع ہوتی ہے

اس افسانے میں نئے قانون کے نفاذ کا دن 'پہلی اپریل' بے حد معنی خیز ہے۔ یوروپین پہلی اپریل کو 'اپریل فول' مناتے ہیں۔ یعنی اس دن کی کوئی بات، کوئی وعدہ، کوئی دعوت، کوئی اطلاع قابل اعتنا نہیں۔ اس دن اس طرح کے ہر سچ کے پیچھے چونکا دینے والا ایک جھوٹ ہوتا ہے۔ استاد منگو، منٹو اور ہم سب اس دن کے منتظر ہیں جس دن ہم لوگ اپریل کے 'احمق' بننے سے بچ جائیں گے۔

●

ڈاکٹر شافع قدوائی

سلطان مظفر کا واقعہ نویس: ایک لاتشکیلی قرأت

فکشن بھی الخصوص افسانے میں زندگی کے خارجی مظاہر یا داخلی کوائف کا التباس اس قدر قوی ہوتا ہے کہ اس کی تعبیر وتشریح میں روزمرہ کے حقائق اور مانوس تجربات سے ہم آہنگی یا مطابقت کی تلاش کو اساسی اہمیت دی جاتی ہے۔ افسانہ کی ترقی پسند قرأت نظریاتی وابستگی اور رجائی نقطۂ نظر اصرار سے متشکل ہوتی ہے۔ اسی طرح افسانے کا جدید مطالعہ فرد کی نفسیاتی پیچیدگیوں کے فنکارانہ شعور کیساتھ اظہار اور پھر نجات کوش فلسفوں Emancipatory Philosophies کے Subversion کی مختلف جہتوں کو موضوع بحث بناتا ہے نیز افسانہ کی تعبیر وتشریح کسی مخصوص پیٹرن کو لازماً خاطرنشان کرتی ہے۔ افسانہ کی مابعد جدید قرأت اس امر کو باور کراتی ہے کہ افسانہ تجربی صداقتوں یا آئیڈیالوجی کے فنی اظہار سے اپنا وجود قائم نہیں کرتا بلکہ افسانہ کی امتیازی صفت بیان کے بطن میں موجود اخفا کی مختلف جہتوں کو خاطر نشان کرنا ہوتا ہے۔ لاتشکیلی مطالعہ کی رو سے دیکھنے کی اصل بات یہ ہے کہ افسانہ کی روایتی Story line جس نوع کی نظم وترتیب اور ہم آہنگی پر اصرار کرتی ہے وہ کیسے بیان میں مضمر Improbable Elements کے باعث حاوی ڈسکورس کو شکست کر دیتی ہے۔ افسانوی متن میں کسی نوع کے مرکز یا نظم وترتیب کی تلاش بجائے خود ایک افسانہ ہے۔ Rescher Nicholas نے اپنے شہرۂ آفاق مضمون Question about the nature fictionality میں لکھا ہے کہ Narrative Practice فی نفسہ صورتحال کو واضح کرنے کے بجائے اسے Mystify کر دیتی ہے۔ افسانہ کا راوی جس مرکزی موضوع کو قائم کرنے کی سعی

کرتا ہے وہ آخری تجزیے میں ایک بالکل مختلف صورت میں نمایاں ہوتا ہے اور راوی ایڈرووڈ سعید کے الفاظ میں Native Informant کے روپ میں سامنے آتا ہے۔ متن میں مضمر وقفے اور Randomness ہی اصلاً Master Narrative ہیں۔

اس اجمال کی تفصیل نیر مسعود کے قدرے طویل افسانے ''سلطان مظفر کا واقعہ نویس'' میں موجود ہے ۔ مذکورہ افسانے کا واحد متکلم راوی سلطان مظفر کے مقبرے کے تعمیر کا حال لکھنے پر مامور کیا گیا ہے جسے اس نے بنتے ہوئے نہیں دیکھا ہے۔ افسانہ میں واقعہ نویس اور مورخ میں واضح فرق قائم کرنے کی غرض سے مورخ اور واقعہ نویس کے مابین گفتگو بھی درج کی گئی ہے ۔ افسانہ ابتدا ہی سے Improbable Narration پر قائم کیا گیا ہے۔ سلطان نے اپنی زندگی میں ایسا مقبرہ بنوایا جس کی چھت نہیں تھی ۔ مقبرہ اپنے انوکھے پن یعنی موت کے بعد زندگی ہی میں تعمیر اور بغیر چھت کے ہونے کے باعث نیست نابود ہوا اور اب سلطان نے اس کی تعمیر کی تاریخ رقم کرنے کے لیے افسانہ کے راوی کو مقرر کیا ہے۔ افسانے کے ابتدائی جملے ملاحظہ ہوں۔

> ''اب جب کہ سلطان مظفر کے مقبرے کو اس کی زندگی میں اتنی شہرت حاصل ہو گئی ہے کہ دور دور سے لوگ اسے دیکھنے آتے ہیں۔ مجھ کو حکم ہوا ہے کہ اس کی تعمیر کا واقعہ لکھوں اس حکم کے ساتھ میری خانہ نشینی کا زمانہ ختم ہوتا ہے۔''

سلطان مظفر نے اپنے اجداد کے پہلو میں اپنا مقبرہ نہیں تعمیر کرایا بلکہ اس کے لیے صحرا کا انتخاب کیا اور بغیر چھت کی عمارت کا التزام رکھا۔ سلطان نے صحرا کو کیوں پسند کیا اور مقبرہ پر چھت کیوں نہیں ڈلوائی اور کیا یہ اصلاً اسی کا مقبرہ ہے جس کا بار بار ذکر کیا جا رہا ہے۔ اس نوع کے Gaps کے حوالے اسے اس افسانے کا لاتشکیلی مطالعہ کیا

جا سکتا ہے۔ راوی نے یہ ضرور بیان کیا ہے کہ سلطان نے ایک صحرائی مہم سر کی تھی اور پھر یہاں موجود قلعہ کو مسمار کر کے عین اس جگہ پر اپنا مقبرہ تعمیر کرایا ہے مگر یہ عمارت بغیر چھت کی کیوں ہے اور یہ مقبرہ جسے راوی تواتر کے ساتھ سلطان مظفر کا مقبرہ کہہ رہا ہے کیا واقعی اسی کا مقبرہ ہے اس سوال کا جواب متن کا وہ حصہ فراہم کرتا ہے جہاں سلطان کے بجائے ایک بے نام قبائلی عورت کا ذکر ہے اور یہاں متن کی خاموش اس خلا کو پُر کر رہی ہے۔

افسانے میں سلطان کی صحرائی مہم کا تفصیلی ذکر نہیں ہے مگر یہ ضرور کہا گیا ہے کہ سلطان قبائلیوں یا خانہ بدوشوں کی ایک ایک عورت کو اپنے تصرف میں لے آیا۔ تھا اور اس کے بعد نتیجے میں جنگ ہوئی۔ جس میں سلطان کو کامیابی حاصل ہوئی۔ مگر یہاں سلطان کی شجاعت یا میدان کارزار میں اس کی مہارت اور جنگی حکمت عملیوں پر اس کی دسترس کا محض ضمناً ذکر ہے۔ افسانہ کا راوی جو اس مقبرہ کی تعمیر لکھنے پر معمور ہوا ہے وہ پہلے صحرائی مہم کا واقعہ نویس بھی رہ چکا ہے اور اس نے عورت سے متعلق کچھ منتشر مگر اہم معلومات فراہم کی ہیں جس کا ذکر یہاں نہیں کیا گیا حالاں کہ واقعہ نویس کو اس کی فراہم کردہ اطلاعات پر انحصار کرنا چاہئے تھا۔

''جب روشنی پھیلی تو مجھے اپنے سامنے قلعے کی فصیل نظر آئی جس کے پیچھے خاموش آسمان کے سوا کچھ نہ تھا۔ میرے برج اور فصیل کے درمیان ایک چھت تھی اور اس چھت پر میں نے سلطان کو کپڑوں کے ایک ڈھیر پر جھکے ہوئے دیکھا۔ وہ اسی طرح جھکا رہا یہاں تک کہ سورج کی پہلی کرنیں آ پہنچی تب وہ اٹھا.... اسی وقت مجھے چھت پر کپڑوں کے ڈھیر میں حرکت نظر آئی اور میں نے وہاں پر ایک عورت کو کھڑے ہوئے دیکھا اس کا چہرہ اس کے بالوں سے چھپا ہوا تھا اس سے میں اس کی صورت نہیں دیکھ سکا لیکن جب وہ سلطان کی طرف بڑھی تو اس کی چال سے اندازہ ہوا کہ وہ شہر کی عورت نہیں ہے۔ تہہ در تہہ لباس نے اس کے بدن کے زیادہ حصے کو ڈھانپ رکھا تھا پھر بھی مجھ کو اس کی گردن اور ہاتھوں کے کچھ زیوروں کی چمک نظر آئی۔''

عورت کی زبان سے بس چند جملے ہی ادا کرائے گئے ہیں مگر وہ بہت اہم ہیں:
''دھوپ پھر بڑھ رہی ہے''۔اس نے عورت سے کہا۔ برج کے پہلو کی طرف اشارہ کیا اور اب شاہانہ لہجے میں بولا۔''ادھر چلو چھت کے نیچے۔''
''چھت کے نیچے نہیں''،عورت نے سپاٹ لہجے میں جواب دیا۔وہاں میں مر جاؤں گی ۔ایسا معلوم ہوتا تھا کہ سلطان یہ جواب کئی مرتبہ سن چکا ہے۔اس لیے وہ کچھ کہے بغیر اٹھا فصیل تک گیا اور باہر جھانک کر پھر عورت کے پاس آ گیا:
مجھے واپس جانا ہوگا اس نے کہا اور تمھیں میرے ساتھ چلنا ہوگا۔
''شہر میں نہیں'' عورت نے پھر اسی لہجے میں جواب دیا۔وہاں چھتیں ہوں گی''
راوی کے بیان سے مترشح ہوتا ہے کہ قبائلیوں نے اسی عورت کی وجہ سے سلطان کے خلاف جنگ کی اور جب سلطان اس مہم میں کامراں ہوا تو اس نے عورت سے کہا:
''سب تیرے لیے ۔اس نے غرائی ہوئی سرگوشی میں کہا''سب تیرے لیے۔''
مہم سر کرنے کے بعد جب سلطان واپس ہونے لگا تو اس نے اپنے کارندوں سے کہا کہ وہ عورت بھی ساتھ جائے گی مگر وہ اس اثنا میں ختم ہو چکی تھی:
''سب حکم کے منتظر ہیں۔کارندے کی آواز نے کہا:
''واپسی'' سلطان نے جواب دیا پھر ذرا رک کر بولا اور اسے بتا بھی دو وہ بھی ساتھ جائے گی۔
''وہ'' کارندے کی دہشت زدہ آواز آئی''وہ ختم ہوگئی''
سلطان نے فصیل پیٹھ لگائی۔
''کس طرح''اس نے پوچھا؟

''کچل کر۔''

''کیا کوئی چھت گر گئی'' سلطان نے پوچھا اور کئی قدم آگے بڑھ آیا۔

''چھتیں اپنی جگہ پر ہیں۔'' لیکن وہ کچل کر مری ہے اس کے چہرے سے ایسا ہی معلوم ہوتا ہے اس کا چہرہ۔''

''واپسی'' سلطان نے بات کاٹ کر کہا رات ہونے سے پہلے قلعہ خالی ہو جائے۔''

اور وہ؟

سلطان نے آواز کی طرف دیکھا...... برج کی طرف گردن موڑ کر فصیل کی طرف دیکھا پھر شفاف آواز میں بولا۔''اسے صحرا میں ڈال دو کچھ دن میں وہ پھر ریت ہو جائے گی۔''

اس قدرے طویل اقتباس سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ یہ مقبرہ اصلاً کس کا ہے گو کہ اسے شہرت سلطان کے مقبرے کے طور پر حاصل ہوئی ہے۔ یہ اصلاً اس خانہ بدوش قبائلی عورت کا مقبرہ ہے۔

اس مرحلہ پر راوی کو صحرائی مہم سے متعلق اپنی واقعہ نویسی اور مقبرہ سے متعلق اپنی مجوزہ تحریر اور نگراں کے بیان میں فرق محسوس نہیں ہوتا کہ یہ دونوں اصلاً Powerplay کا حصہ ہیں:

''تیزی سے چلتا ہوا وہ چبوترے پر چڑھا۔ رسمی انداز میں ہمارے سامنے آیا جھکا اور آہستہ سے پیچھے مڑ کر ہمارے آگے آگے چلنے لگا۔ چبوترے سے مقبرے کا فاصلہ میرے اندازے سے کم تھا۔ تھوڑی دیر میں ہم اس پھاٹک کے سامنے کھڑے تھے یہاں پر پہنچ کر نگراں نے بولنا شروع کیا۔ زمین کی پیمائش سے لے کر پتھر کی آخری سل رکھے جانے تک کا حال اس نے اس طرح بیان کہ جیسے مجھ کو مقبرہ بنتے دکھا رہا ہو۔ کہیں کہیں تو مجھے ایسا احساس ہونے لگا کہ میں اس کا کہا ہوا نہیں بلکہ اپنا لکھا ہوا پڑھ رہا ہوں۔''

نگراں کی Speech راوی کو ماضی سے متعلق اپنی تحریر اور آئندہ تحریر سے مماثل لگتی ہے۔ یہاں Spoken اور Writtern word کی تفریق کے بے مائیگی کو بھی خاطر نشان کیا گیا ہے۔

یہ اس قبائلی عورت کا مقبرہ ہے کہ وہ بغیر چھت کی عمارت اور صحرا کی گرویدہ تھی۔ افسانہ نگار نے تاریخ نویسی کے عمل میں مقتدر اصحاب کی ایما سے ہونے والی تحریف کو موضوع مطالعہ بنایا ہے۔ تاریخ اصلاً انتظامی مرکزیت کا ایک ایسا وسیلہ ہے جس کا مقصد واقعات کے اندراج میں صاحب اقتدار کے مفادات کا لحاظ رکھنا ہوتا ہے۔ افسانے میں تاریخی واقعات کی پیش کش یا پھر تاریخی شعور کے اظہار کی متعدد مثالیں ملتی ہیں مگر نیر مسعود نے اس افسانہ کے توسط سے تاریخ کے Narrative Practice کے تصور پر سوالیہ نشان قائم کیا ہے اور زیر مطالعہ افسانہ معاصر سیاسی، سماجی، نفسیاتی اور جذباتی ڈسکورس اور ان کی مانوس تعبیرات کو مشتبہ بناتا ہے۔ افسانہ تاریخ کے وحدانی تصور کے جبر کو خاطر نشان کرتا ہے اور یہ بھی باور کراتا ہے کہ ''تاریخ نویسی اور واقعہ نویسی آزادانہ عمل نہیں ہے کہ ان کا مقصد ان واقعات کو مسلمہ صداقت کے طور پر پیش کرنا ہوتا ہے جو حکام یا پدری کنٹرول کے نظام کو خوش آئے۔ سلطان مظفر کا واقعہ نویس تاریخ نویسی کے عمل کے Metafictional Critique کے طور پر ہمارے سامنے آتا ہے۔ جس کی مثال اُردو افسانے کی تاریخ میں شاذ ہی ملتی ہے۔

نیر مسعود کا یہ طویل افسانہ کئی کرداروں مثلاً افسانے کا واحد متکلم راوی، سلطان، اور بے نام قبائلی عورت کو محیط ہیں مگر افسانہ نگار نے کمال ہنر مندی کا ثبوت دیتے ہوئے Non-charaterisation کی مدد سے ان کرداروں کو قائم کیا ہے بہ الفاظ دیگر افسانہ نگار نے کسی کردار کے بارے میں وافر یا بہت اہم معلومات فراہم نہیں کی ہیں اور کہیں کہیں تو واحد متکلم راوی خود بھی Non-narrator کی صورت میں نمایاں ہوا ہے۔ افسانہ نگار قاری کو کرداروں کے خارجی اور کوائف کی تفصیلات سے

آ گاہ کر کے قاری کے ذہن پر قدغن عائد کرنے کی کوشش نہیں کرتا۔ راوی وہ کہانی بیان نہیں کر سکتا کہ جس کی دنیا اس سے توقع کر رہی ہے وہ سچائی پر اصرار کرنے کے بجائے کہانی بیان کرنے کے عمل میں تبدیلی کی مختلف جہتوں کو منصۂ شہود پر لاتا ہے۔ واقعہ نویس کسی دوسرے کے بیانیہ کا خام مواد بننا نہیں چاہتا کہ وہ Native Inormant ہونے سے انکاری ہے۔ یہ افسانہ تاریخ کو ایک ایسے متن کے طور پر پیش کرنے سے گریز کرتا ہے جس پر مغالطہ انگیز ہم آہنگی اور کلیت کے سائے لرزاں ہیں۔ واقعہ نویس کا سکوت ہی اس کی ترسیل کا سب سے موثر ذریعہ ہے کہ اس کے نزدیک واقعہ نویسی اصلاً ایک ایسا عمل ہے جس کے توسط سے وہ سلطان کے احکام پر عمل درآمد کو موخر کرتا رہتا ہے اور اس پورے عمل میں اس کا اپنا لمحاتی خود مختارانہ وجود قائم ہو جاتا ہے۔

افسانہ نگار نے بعض جزوئیات کے بیان میں شعوری طور پر تضاد بیانی کو روا رکھا ہے مثلاً نگراں واقعہ نویس کو بتاتا ہے:

واقعہ نویسی سلطانی کاغذوں پر ہوتی ہے، کاغذ بھی تمہیں ملیں گے لیکن ان پر سلطان کی مہر نہیں ہوگی اور وہ گن کر نہیں دیے جائیں گے۔ اس کے معا بعد واقعہ نویس کہتا ہے۔ ''مجھے قلعے کے مشرقی برج میں بٹھایا گیا تھا۔'' گنے ہوئے سلطانی کاغذوں کا پلندہ میرے سامنے تھا۔ ہر کاغذ کی پیشانی پر سلطان کی سنہری مہر'' اسی طرح اختتامی جملے دیکھیے: ''یہ سب شروع سے آخر تک میں نے سلطان کے مہری کاغذوں پر لکھا ہے جو گن کر مجھ کو دیئے گئے ہیں اور گن کر مجھ سے لیے جائیں گے۔ یہ تضاد بیانی شعوری ہے کہ اس کا مقصد یہ باور کرانا ہے کہ واقعہ نویسی اصلاً اس خطرناک آمریت اور کلیت کا ماسٹر Narrative ہے جس نے عوام کو بے زبان غلام متصور کر لیا ہے۔ واقعہ نویس کے لیے معروضیت یا Narrative Authority کے کوئی معنی نہیں ہیں کہ اسے بہر حال سلطان کی تابعداری کرنا ہے۔

افسانہ نگار کے نزدیک واقعہ نویسی ایک نوع کا فکشن ہے جس کا اتباع تاریخ کرتی ہے: History is made to emulate fiction افسانہ نگار نے Fantasy کے بیان میں اس قدر Graphic details دی ہے کہ ان پر بجا طور پر حقیقت کا گمان ہونے لگتا ہے۔ جزوئیات نگاری میں استغراق خارجی حقیقت کو ایک ماورائی جہت عطا کرتا ہے:

''پھر میں پھاٹک کے اندر داخل ہو گیا۔ مجھے ہر طرف دیواریں ہی دیواریں نظر آئیں۔ آگے پیچھے بنی ہوئی اونچی دیواریں مختلف زاویوں سے ایک دوسرے کے قریب آتیں پھر دور ہو جاتیں۔ سب سے اونچی دیواری سب سے پیچھے تھیں۔ یہ نیم دائرے کی شکل میں اٹھائی گئی تھیں اور ہی دور سے چھت کا فریب دیتی تھیں۔ دیواروں کی کثرت سے اس پر چھت کا نہ ہونا محسوس نہیں ہوتا تھا۔ دیواروں نے ادھر ادھر گھومتی ہوئی راہ داریوں کی بھول بھلیاں سی بنا دی تھی جس کے وسط سے پتہ لگانا ناممکن تھا اور جب میں نے باہر نکلنا چاہا تو مجھے راستہ نہیں ملا۔''

زیرِ مطالعہ افسانے میں واقعہ نویسی کے عمل کے ساتھ ساتھ واحد متکلم راوی باغبانی سے اپنے شغف کا بھی اظہار کرتا ہے۔ وہ بازار سے پودے لا کر اپنے گھر میں لگاتا ہے مگر یہ پودے بھی سلطان کے باغ کے ہیں کہ باغباں سلطانی باغوں میں کام کرتا تھا اور ان فاضل پودوں کو بازار میں لے آتا تھا جو باغوں کی آرائشی ترتیب میں خلل پیدا کرنے کی وجہ سے اکھاڑ دیئے جاتے تھے۔ راوی ان میں سے دو پودے اپنے گھر میں لگاتا ہے جو چھتری کی شکل میں اور جن کے بڑے ہونے کے بعد ان کے نیچے آرام کیا جا سکتا ہے۔ ان میں سے ایک یہ پودا بڑا ہو گیا ہے۔ افسانہ کی اختتامی سطر میں ملاحظہ کریں:

اس ساری مدت کا حامل چھتری کی شکل کا یہ درخت ہے جس کے نیچے میں نے بہت آرام کیا ہے اس کی جڑ سے لے کر پھول تک اور پھل کے چھلکے سے لے کر گٹھلی کے گودے تک ہر چیز میں زہر ہی زہر ہے شاید اسی لیے اس کے سائے میں نیند آتی ہے۔"

پودے لگانا اور واقعہ نویسی کا عمل، ان دونوں پر سلطان کی عملداری ہے۔ یہی سبب ہے کہ نشوونما growth کا مظہر درخت باعث ہلاکت ہے اور واقعہ نویسی بھی ایک جبری اور Wastful عمل ہے۔ چھتری نما درخت سلطان کے Monogram کی یاد دلاتا ہے۔ ہر کاغذ کی پیشانی پر سلطان کی سنہری مہر، ایک تاج، دو تلواریں اور ان پر سایہ کیے ہوئے چھتری"۔ چھتری جو تحفظ کی علامت ہے، استحصال اور پھر موت کی علامت ہے۔ افسانہ نگار کے نزدیک قوت نمو اور زہر ایک ہی سکے کے دو پہلو ہیں۔

نیر مسعود کا افسانہ "سلطان مظفر کا واقعہ نویس اصلاً واقعہ نویسی کے عمل کا Straight critique ہے اور اسے پڑھ کر J.M.Cotezee کے ناول 'Foe' کا یہ جملہ یاد کر جاتا ہے:

"History is nothing but a certain kind story that people agree to tell each other."

●

پروفیسر صغیر افراہیم

''باغ کا دروازہ''

ترقی پسند زاویۂ نگاہ سے

ادب پاروں کو پرکھنے کے مختلف زاویے ہیں۔ ہر قاری اپنے طریقے سے اُسے دیکھتا، پرکھتا ہے۔ میں نے اس افسانے کا ترقّی پسند نقطۂ نظر سے تجزیاتی مطالعہ کیا ہے۔ کیوں کہ میرے خیال میں قصہ کہانی سُننے سُنانے کے اسلوب کا سہارا لے کر لکھی گئی اِس تخلیق کا ترقّی پسند زاویۂ نگاہ سے مطالعہ زیادہ قابلِ قبول ہے۔

طارق چھتاری کی اس کہانی کا بُنیادی موضوع تنگ نظری پر طنز اور کشادہ دلی کا استقبال ہے۔ ہم سب جانتے ہیں کہ کہانی لکھنے کے ان گنت طریقے ہیں اور ہر فن کار اُسے اپنے انداز سے برتتا ہے۔ افسانہ نگار نے ''باغ کا دروازہ'' میں فُوک ٹیلس کے موٹیف اختیار کیے ہیں:

> ''ہاں میرے لال، یہ میرے شہر کی بھی داستان ہے اور اُن شہروں کی بھی جو ہم نے نہیں دیکھے ہیں۔''

دادی جان کی زبانی ادا ہونے والا یہ جملہ واضح ترقّی پسند بیان ہے۔ کیوں کہ اس جملے سے ظاہر ہوتا ہے کہ جن مسائل سے ہمارا شہر دوچار ہے، تقریباً وہی مسائل دیگر شہروں اور دوسرے ملکوں کے بھی ہیں۔ لہٰذا یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ جب چند مخصوص رویّوں کے تحت کسی نظام کی تشکیل ہوتی ہے تو ہر جگہ سماجی اور سیاسی صورتِ حال تقریباً ایک ہی جیسی نظر آتی ہے۔ دوسری بات یہ کہ دادی جان کے نوروز کو کہانی سُنانے کے عمل سے یہ ظاہر کیا گیا ہے کہ چھوٹا، بڑے سے، کم علم ذی علم سے وہ جاننا چاہتا ہے جو سینہ بہ سینہ چلا آرہا ہے۔ فرق یہ ہے کہ کل کی کہانیاں لُوری کا کام کرتی تھیں، اُن کا سامع ماضی میں گم

ہو کر چین وسکون حاصل کرتا تھا مگر طارق چھتاری کی اس کہانی میں ماضی سے سبق لیتے ہوئے مستقبل کو خوشگوار بنانے پر اصرار ہے۔ اسی لیے ''باغ کا دروازہ'' کے راوی کا رویّہ بدلا ہوا ہے۔ وہ اب اپنی دادی سے قصّہ سُننا نہیں بلکہ اپنی آنکھ سے قصّہ دیکھنا چاہتا ہے، آج کے سماج میں شریک ہونا چاہتا ہے، اُس کا ایک حصّہ بننا چاہتا ہے:

''بس دادی جان۔ آگے کا قصّہ مجھے معلوم ہے۔''

''تجھے کیسے معلوم؟''

''ہمارے ہی شہر کی تو کہانی ہے۔ باغ کوٹھی کے دربان شیز فام نے مجھے سُنائی تھی۔ اور دادی جان وہ کہانی میں نے رات میں نہیں دن میں سُنی تھی۔''

ترقّی پسندی کی اَساس رَجعت پسندی کی ہر شکل کے خلاف واشگاف احتجاج پر قائم ہے اور سماجی سروکار اور طبقاتی کشمکش کو بھی مرکزیت حاصل ہوتی ہے، معاشرے کی بہتری پر توجہ مبذول کی جاتی ہے۔ اس زاویۂ نگاہ نے اُردو افسانہ کو ایک نئے ذائقہ سے آشنا کیا۔ زیرِ مطالعہ کہانی موضوعی فکر (Subjective Thought) کے اعتبار سے یہ اعلان کرتی ہے کہ انسان کو کبھی مایوس نہیں ہونا چاہیے۔ بدلتے ہوئے وقت کی ضرورت کو محسوس کرتے ہوئے تدبیر سے کام لینا چاہیے اور ہر حالت میں اپنے دل اور ذہن کے دروازے کھُلے رکھنا چاہیے۔ یعنی کُشادہ دلی اور کُشادہ ذہنی کا مظاہرہ کرنا چاہیے۔

۱۹۹۷ء میں لکھی گئی اس کہانی میں ڈھیروں اشتراکی اشارے موجود ہیں۔ کہیں چاقو، شیشی اور پسی ہوئی سُرخ مرچ کی صورت میں، کہیں وسائل پر سب کا یکساں حق ہونے کے انداز میں، کہیں ''سات بالوں'' کے ذریعے حل بتا کر عوام کو خوش کر دینے میں اور کہیں طبقاتی تقسیم کو توڑتے ہوئے عورت کی پسند کی شادی کی شکل میں مثلاً:

''شہزادی کی ضد کے نتیجے میں شادی تو ہوگئی مگر بادشاہ سلامت کو کم رتبہ رشتہ پسند نہیں آیا۔''

لیکن دونوں نے مل کر جدوجہد کی اور معاشی مسائل کا حل تلاش کرنے کے لیے استقلال اور حکمت سے کام لیا۔ جیسے:

''دونوں کو دو دھڑی ناج اور ایک اشرفی دے کر سلطنت سے نکال دیا۔ ان دونوں نے ایک دُنیا بسائی۔ دُنیا بسانے کا وہی پُرانا طریقہ۔ ایک اشرفی کے کچھ چاول، کچھ ریشم کے دھاگے، کچھ زری کے تار اور کچھ اوزار۔ چاول کے دانے میدان میں ڈالے۔ رنگ برنگی چڑیاں آئیں، پر ٹوٹے، ان کو سمیٹ کر پنکھا بنایا۔ شہزادہ بازار میں بیچ آیا۔ پھر چاول کے دانوں، ریشم کے دھاگوں اور زری کے تاروں کی تعداد بڑھتی گئی۔ ہر روز کئی کئی پنکھے تیار ہونے لگے۔ پھر فرشی پنکھے، چھت سے لٹکنے والے پنکھے اور دیوار کے قالین بننے لگے۔ کاروبار بڑھا تو ایک گڑھی نما قلعہ بنوایا، یوں اُن کی دُنیا آباد ہوگئی۔ دونوں نے ایک دوسرے سے بے پناہ محبت کی اور پھر ایک باغ لگایا۔''

بہرحال مختلف اشترا کی علامتیں یہ ظاہر کرتی ہیں کہ اس گلوبلائزیشن کے دور میں تمام حد بندیاں ختم ہو چکی ہیں۔ عوام کو فوقیت اور قوتِ عمل کو اہمیت حاصل ہوگئی ہے۔ لہٰذا اس برق رفتار زمانہ میں یکساں حالت میں رہنا بھی تنزلی کی علامت ہے۔ اب تعمیر نو کے لیے قوتِ بازو اور بلّم بھالے کی جگہ ذہن اور قلم کو حاصل ہو چکی ہے۔ اس لیے ایسی نسل کو پروان چڑھایا جائے جو قلم کی طاقت اور اُس کے صحیح استعمال سے بخوبی واقف ہو۔ جو آج بھی ماضی میں جی رہے ہیں، اور شیخ چلّی کے خواب دیکھ رہے ہیں۔ وہ دادی جان کی طرح خوابِ غفلت میں پڑے ہوئے ہیں اور جو نوروز کی طرح بیدار ہیں، زمانے کو مٹھی میں کیے ہوئے ہیں۔ افسانہ نگار اس فرق کو یوں اُجاگر کرتا ہے:

''دادی جان کو اطمینان ہو گیا، وہ سو گئیں لیکن نوروز جاگتا رہا اور آج وہ برسوں بعد سوچتا ہے کہ اس نے دادی جان سے جھوٹ کیوں بولا تھا۔
کیا وہ آگے کی کہانی سُننا نہیں چاہتا تھا؟ مگر کیوں؟ شاید اس لیے کہ گلشن آرا کے لگائے ہوئے باغ کی کہانی وہ سُننا نہیں دیکھنا چاہتا تھا۔''

نوروز یعنی نئی نسل (سائنسی عہد) کہانی کو رات میں نہیں دن میں سُننا چاہتی ہے، کُھلی آنکھوں سے اُس کی تعبیر دیکھنا چاہتی ہے کیوں کہ یہ کہانی اصلاً عہدِ نو کی تعمیر کا خواب ہے جہاں چاند ستاروں کی باتیں نہیں اُن کو سر کرنے کی لگن ہے۔ شاید اس لیے بھی نوروز رات میں نہیں دن میں دیکھنے کا متمنّی ہے کہ عہدِ حاضر میں کہانی اور حقیقت کا فرق مٹ چکا ہے۔ ہم اس جملے کی یہ تعبیر بھی نکال سکتے ہیں کہ داستان گوئی کی روایت یعنی دادی جان سو گئیں۔ اور جو سو گیا وہ خوابِ غفلت کا شکار ہو گیا۔ اور اب موقع سونے کا نہیں، قدم سے قدم ملا کر آگے بڑھنے اور چاند تاروں کو چُھو لینے کا ہے۔

ترقّی پسند افسانے کا امتیازی وصف یہ ہے کہ پلاٹ، کردار اور ماحول کے ذریعے قاری تک کوئی ایسی کیفیت یا تاثر پہنچانا جو زندگی کو نیا ولولہ دے سکے، حرکت و عمل پیدا کر سکے۔ یہ رجائیت مذکورہ افسانہ میں بدرجہ اتم موجود ہے — ہندوستان اپنی تہذیب اور ثقافت کی انفرادیت کی بنا پر پہچانا جاتا رہا ہے مگر آخر یہ تہذیبی رنگارنگی کس طرح پروان چڑھی؟ اور یہ عمل کب تک جاری رہا؟ افسانہ نگار قاری کے ذہن میں اُبھرنے والے سوالوں کا جواب نہایت اختصار اور بڑے فنکارانہ ڈھنگ سے دیتا ہے۔ مختلف قوموں، نسلوں اور لسانی رشتوں کی ملی جُلی شکل نے ایک سرسبز و شاداب باغ کی شکل اختیار کر لی۔ قاری کا ذہن اگلے ہی پل پھر غور کرتا ہے کہ باغ کیوں کر ترقّی کرتا رہا، پھلتا پھولتا رہا؟ اور کن وُجوہ کی بنا پر، اس پر جمود طاری ہو گیا؟ اور اس جمود کو ختم کرنے، خزاں سے نجات دلانے کی تدابیر کیا ہیں؟ افسانہ نگار فلیش بیک کی تکنیک کے توسط سے پھر ماضی بعید کی طرف پلٹتا ہے اور بتاتا ہے کہ کس دوررسی اور وسیع القلبی

کا مظاہرہ کرتے ہوئے گلشن آرا نے ایک خوب صورت باغ کا منصوبہ بنوایا جو ہزاروں سال میں لگ پایا اور جس میں دُنیا بھر کے نایاب و نادر پھول، طرح طرح کے پھل اور بے شمار درخت قطار در قطار اس طرح لگا دیے گئے تھے کہ باغ کو حسین بنانے اور پھلنے پھولنے میں وہ ایک دوسرے کے معاون و مددگار محسوس ہو رہے تھے۔ باغ کی چہار دیواری ایسی تھی کہ جس میں ہزار دروازے تھے اور سارے دروازے سبھی کے لیے کھلے رکھے گئے تھے:

"پہلے ثمر ہندی، برگد، پیپل اور اَملتاس کے درخت لگائے گئے اور پھر درمیانی رَوِشیں مولسری، آبنوس اور صنوبر کے درختوں سے آراستہ کی گئیں۔ باغ کے وسط میں ایک عالی شان عمارت تعمیر کی گئی جو باغ کوٹھی کے نام سے مشہور ہوئی۔ لوگ مختلف ممالک سے آتے، اپنے ساتھ نایاب قسم کے پودے لاتے اور باغ کوٹھی میں قیام کر کے محسوس کرتے گویا باغ میں نہیں شہزادی گلشن آرا کے دل میں قیام پذیر ہوں۔ کچھ آنے والے کوہِ قاف کو عبور کر کے آئے تو کچھ سمندر کے راستے۔ دُور دُور تک اس گُل کدے کی شہرت تھی۔ لوگوں کی آمد کا سلسلہ صدیوں تک جاری رہا۔ اب گلِ داؤدی، گلِ رعنا اور گلِ آفتاب کے ساتھ ساتھ کرسمس ٹری، پام کے درخت اور منی پلانٹ کی بیلیں بھی اس چمن زار میں دکھائی دینے لگی تھیں۔"

اس اقتباس سے واضح ہوتا ہے کہ یہ کہانی ہندوستان کی اُس ملی جُلی تہذیب اور قومی یک جہتی کی داستان ہے جو صدیوں میں پروان چڑھ سکی ہے۔ کہانی کی خوبی یہ بھی ہے کہ تعمیر کے ساتھ تخریب یعنی باغ کے اُجڑنے کی روداد سُناتی ہے کیوں کہ "Every thesis has an antithesis" اور ساتھ ہی ساتھ یہ بھی ظاہر کرتی جاتی ہے کہ جب جب خیالات و نظریات میں وُسعت ہوئی ہے

تو خارجی طور پر اشیاء کی شکل میں اور داخلی طور پر علوم و فنون کی صورت میں ترقی کی راہیں روشن ہوئی ہیں۔ لوک کہانی کی روایت کے ذریعے کہانی کار نے یہ بھی بتایا ہے کہ جب جب آنے والوں نے اس سرزمین کو اپنایا اور اس کی تعمیر و تشکیل میں حصّہ لیا تو اس دھرتی کے باسیوں نے بھی وسیع القلبی کا مظاہرہ کیا۔ خواہ وہ دراوڑ ہوں، آریائی قوم ہو، مسلمان ہوں یا انگریز۔ سمندر کے راستوں سے آئے ہوں، درۂ خیبر سے، ہمالیہ کی وادیوں سے یا کوہِ قاف کے راستے سے۔ ان آنے والوں نے بھی اس باغ کو سجانے سنوارنے میں حصّہ لیا ہے اور اس کو سرسبز و شاداب بنایا ہے۔ لیکن جب مخصوص ذہنیت رکھنے والے افراد اس باغ کی نگہداشت کی ذمّہ داری اپنے ہاتھوں میں لینا چاہتے ہیں تو باغ مزید سنورنے کے بجائے اُجڑنے لگتا ہے لہٰذا جب افسانہ نگار باغ کے اُجڑنے کا سبب تلاش کرتا ہے تو باغ کے چند تنگ نظر افراد کے رویّے کا اظہار یوں کرتا ہے:

> ''اس شخص نے شلوکے کی جیب میں ہاتھ ڈالا اور مسکراتے ہوئے باغ کے چوتھے کھونٹ کی طرف اشارہ کیا، جیسے اس نے رکھوالی کا کوئی کارگر طریقہ ڈھونڈ نکالا ہو۔ دیوار کے پیچھے سے نوروز نے جھانک کر دیکھا اور ششدر رہ گیا۔ وہاں سے گلِ رعنا، گلِ جعفری اور گلِ سوسن کے پودے اکھاڑ دیے گئے تھے۔ ہاں کیتکی اور ناگ پھنی کے پودے قطاروں میں اسی طرح لگے ہوئے تھے ـ ـ ـ ''باغ کی صفائی کے نام پر خودرو گھاس سمجھ کر ان لوگوں نے سب پودے اُکھاڑ پھینکے۔ گلِ سوسن بھی!'' اس نے چیخ کر کچھ کہنا چاہا مگر اب اس کی زبان پوری طرح گنگ ہو چکی تھی۔''

یہاں دوسرے خوب صورت پودوں کے ساتھ ساتھ جب گلِ سوسن کے پودے کو اُکھاڑتے ہوئے نوروز دیکھتا ہے تو سوچتا ہے کہ ''گلِ سوسن بھی!'' تب وہ چیخنا چاہتا

ہے مگر اس کی زبان گنگ ہو چکی تھی۔ اس واقعہ پر قارئین کی توجہ دلانے کا مقصد دراصل اُس خبر کی طرف اشارہ کرنا ہے جہاں روشن خیالی کی صدا بلند کرنے والی زبانیں خاموش کر دی جاتی ہیں۔ چوں کہ اُردو ادب کی روایت میں گلِ سوسن کو زبان سے تشبیہہ دی جاتی ہے اس لیے یہاں گلِ سوسن کے پودے کو اُکھاڑتے ہوئے دکھانا بامعنی نظر آتا ہے۔

ترقی پسندوں کے یہاں سب سے اہم چیز فن پارہ کا مجموعی تاثر ہے۔ کہانی ''باغ کا دروازہ'' کا مجموعی تاثر کثرت میں وحدت ہے کہ جب تک مختلف رنگ ونسل کے لوگ اپنی زبان اور تہذیب کی رنگا رنگی کے ساتھ اس خطۂ ارض میں آزادانہ طور پر سانس لیتے رہیں گے، یہ باغ مہکتا رہے گا اور جب وسعت نظری کی جگہ تنگ نظری لے لے گی، لوگ دائروں میں سمٹتے چلے جائیں گے۔ روشن دریچوں کو بند کرتے رہیں گے تو تاریکی اُن کا مقدر بن جائے گی۔ اور جیسے جیسے تاریکی بڑھتی جائے گی، روشنی کی ضرورت اور زیادہ محسوس ہوتی جائے گی اور یہ روشنی جدید علم کے بغیر حاصل نہیں ہو سکتی ہے جیسا کہ کہانی کے آخری پیراگراف سے ظاہر ہوتا ہے:

> ''ایسا کرتے ہی اُس کے چہرے سے دانش وری کی شعاعیں پھوٹنے لگیں اور باغ کی فصیل پر ایک تحریر اُبھر آئی۔ نوروز کے ذہن کے تار جھنجھنانے لگے۔ آسمان کی جانب نظریں اُٹھائیں تو دیکھا کہ ایک پریوں کی شہزادی، ماتھے پر نقرئی تاج، ہاتھ میں قدیم ساز، ہنس پر سوار، باغ کے دروازے کے بہت قریب سے گزر رہی ہے۔''

نوروز نے علم کی دیوی کو پریوں کی شہزادی کی شکل میں نمودار ہوتے ہوئے اُس وقت دیکھا جب اُس کے ذہن میں دانشوری کی شعاعیں پھوٹیں اور باغ کی فصیل پر تحریر اُبھر آئی۔ اس سے یہ بھی Message ملتا ہے کہ باغ یعنی قوم کی بربادی کا سبب علم سے بے بہرہ ہونا ہے۔ ترقی اور خوش حالی کا راز اسی میں مُضمر ہے کہ نئے نئے علوم وفنون

سے فیض یاب ہوا جائے اور اس کی ضو پاش کرنوں سے چپہ چپہ کو منوّر کیا جائے کیوں کہ آج یہی وہ طاقت ور حربہ ہے جو ہمیں سُرخرو کر سکتا ہے، ترقّی کی طرف گامزن کر سکتا ہے۔ لیکن ہمارے عہد کا المیہ یہ ہے کہ نوروز اور بوڑھے کے علاوہ دوسرے افراد اُس روشن منظر کو دیکھنے سے قاصر رہے جیسا کہ کہانی کے آخری جملے ظاہر کر رہے ہیں:

> ''یہ ماجرا نوروز اور بوڑھے کے سوا سب کی نگاہوں سے پوشیدہ رہا اور پھر یوں ہوا کہ جس نے بوڑھے کو دیکھا وہ نوروز کو نہیں دیکھ سکا اور جو نوروز کو دیکھ رہا تھا اُس کی نظروں سے بوڑھا غائب تھا۔''

اس کہانی کے یہ وہ پہلو ہیں جو ہمیں ترقّی پسند مطمحِ نظر کی طرف مُلتفِت کرتے ہیں، ذہن کے دریچوں کو کھولنے کی ترغیب دیتے ہیں اور آگے لے جانے والی راہوں کا پتہ دیتے ہیں اور میں نے اسی زاویۂ نگاہ سے کہانی کو پرکھنے کی کوشش کی ہے۔

●

شعبۂ اُردو میں ''متن کی قرأت'' پر
دوروزہ قومی سیمینار کا انعقاد

شعبۂ اُردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے زیرِ اہتمام آرٹس فیکلٹی لاونج میں دو روزہ قومی سیمینار کا انعقاد ۲۵ر نومبر ۲۰۰۶ء کو دن کے گیارہ بجے عمل میں آیا جس کی صدارت نواب رحمت اللہ خاں شیروانی نے فرمائی۔ اس افتتاحی اجلاس کا کلیدی خطبہ ممتاز دانش ور اور نقاد شمس الرّحمٰن فاروقی نے پیش کیا جب کہ خصوصی مقالہ نگار کی حیثیت سے پروفیسر شمیم حنفی نے اپنے گراں قدر تاثرات ظاہر کیے۔ پروفیسر اسلوب احمد انصاری نے اس اجلاس میں مہمانِ خصوصی کی حیثیت سے شرکت کی۔

پروگرام کا آغاز حسبِ روایت کلام پاک سے ہوا۔ تمہیدی گفتگو میں صدر، شعبۂ اُردو، پروفیسر قاضی افضال حسین نے اس بات پر خصوصی زور دیا کہ ادب، افکار کی سب سے بڑی جمہوریت ہے اور ہم اپنے لحاظ سے کسی بھی ادب کا مطالعہ کرسکتے ہیں۔ ہمیں صرف یہ دیکھنے کی ضرورت ہے کہ ہم کن دلائل کی روشنی میں اس کا مطالعہ کررہے ہیں۔ انھوں نے کہا کہ مفہوم تک رسائی کے لیے متن کی سنجیدہ قرأت، بنیادی اہمیت کی حامل ہے۔ ہم جس نقطۂ نظر سے کسی متن کی قرأت کریں گے، اسی کے مطابق مفاہیم ہماری گرفت میں آئیں گے۔ مختلف مثالوں کے ذریعے انھوں نے اس بات کو واضح کیا کہ متن کی قرأت ہمیں مختلف آزمائشوں میں مبتلا رکھتی ہے اور ان سے عہدہ برآ ہونے کے لیے ہم مطالعے کا سرسری انداز قطعی اختیار نہیں کرسکتے۔ انھوں نے مختصر طور پر سیمینار کی غرض و غایت پر روشنی ڈالتے ہوئے بتایا کہ ہم نے مختلف مکتبۂ فکر کے نمائندہ لوگوں کو اسی واسطے زحمت دی ہے تاکہ قرأت کے

مختلف زاویۂ نگاہ سے ہم واقف ہوسکیں اور متن کے پوشیدہ مفاہیم تک ہماری رسائی ہوسکے۔

سیمینار کا کلیدی خطبہ، شمس الرحمٰن فاروقی (الہ آباد) نے ''قرأت، تعبیر وتنقید'' کے عنوان سے پیش کیا۔ اپنی مفصل اور پُر مغز گفتگو میں انھوں نے فن پارہ، قرأت، زبان اور معنی وغیرہ پر تفصیلی گفتگو کی۔ انھوں نے مثالوں کے ذریعے اس بات کو واضح کیا کہ کسی بھی متن کے وجودی مفہوم کا اطلاق مخصوص متن پر ہی کیا جاسکتا ہے اور اس متن کے بہتر تجزیہ کے لیے ہمیں علمیاتی مفہوم کے بجائے وجودی مفہوم پر ہی اصرار کرنا چاہیے۔ انھوں نے بتایا کہ فن پارے کے معنی صرف وہی نہیں جو پہلی قرأت کے بعد ہماری سمجھ میں آئے تھے، یا فن پارے میں اتنے ہی معنی نہیں جتنے پہلی قرأت کے دوران ہمیں نظر آئے تھے۔ یہ اختلاف صرف دو پڑھنے والوں کے درمیان نہیں بلکہ خود ہمارے اندر بھی ہوسکتا ہے۔ یعنی ممکن ہے ہم کسی وقت کسی فن پارے کے کچھ معنی بیان کریں اور دوسرے وقت ہم خود اسی فن پارے کے کچھ اور معنی بیان کریں۔ اس بات کی مثال کے لیے انھوں نے فیض کی نظم ''صبحِ آزادی'' کا ذکر کیا جو کبھی پسندیدگی کی نگاہ سے دیکھی گئی اور کبھی اس پہ شدید نکتہ چینی کی گئی۔ فاروقی نے اپنی مدلل گفتگو میں فن پارہ کی تعریف، قرأت کے معنی، زبان کی معنویت اور اہمیت، معنی کا تعین، وغیرہ پہلوؤں پر روشنی ڈالی اور بتایا کہ پڑھنے کا فیصلہ کرنا اور فن پارے سے کچھ تقاضے کرنا اپنے آپ میں ایسا عمل ہے جو کسی تنقیدی نظریے کی روشنی میں انجام پاتا ہے۔ مشکل صرف یہ ہے کہ جب ہم فن پارے کو پڑھنے کے بعد اظہار خیال کرتے ہیں تو تنقیدی نظریے یا نظریات سے بہت زیادہ اور بہت مختلف تصوّرات اور تعصبات بھی ہمارے کلام میں درآتے ہیں۔ انھوں نے متن کی تعبیر اور تنقید کے سلسلے میں وجودیاتی اور علمیاتی بیانات کا جائزہ لیا اور میر کے اشعار کی روشنی میں اپنے مفروضات کی وضاحت کی۔ انھوں نے علمیاتی قرأت کی مجبوریوں کا ذکر کرتے ہوئے پریم چند کا

افسانہ ''بڑے گھر کی بیٹی'' اور بیدی کا افسانہ ''گرہن'' کا بہ طور خاص جائزہ لیا۔ انھوں نے بتایا کہ کوئی بھی قرأت ایسی ممکن نہیں ہے جو قاری کے تعصبات سے بالکل آزاد ہو۔ بنیادی بات صرف یہ ہے کہ جو بھی طریقِ کار اپنایا جائے ہمیں اس کی خوبیوں کے ساتھ ساتھ اس کے حدود کا بھی پورا پورا علم ہو اور ادب کو فلسفہ کا بدل نہ سمجھ لیا جائے۔

افتتاحی اجلاس کا خصوصی مقالہ پروفیسر شمیم حنفی (دہلی) نے ''تخلیقی متن کی طاقت اور تنقیدی تصوّرات کی معذوری'' کے عنوان سے پیش کیا۔ انھوں نے اپنی دلچسپ گفتگو میں تخلیقی متن کی سحرانگیزیوں کو نشان زد کرنے کی کوشش کی اور بتایا کہ جب ہم متن کی قرأت کرتے ہیں تو اسی لمحے متن خود ہمیں بھی پڑھتا ہے۔ انھوں نے کہا کہ میراجی نے اپنے مضامین کے ذریعے تخلیقی متن کی اہمیت کو سمجھنے کی بامعنی پیش رفت کی تھی۔ ادب صرف متن نہیں، بلکہ خود مختارانہ جنوں آمیز عمل ہے جس کے ذریعے ہماری باطنی اور بیرونی دنیا کی سرحدیں ایک دوسرے میں مدغم ہوتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں۔ کہاں سے تخلیقی سفر کی ابتدا ہوئی تھی، اور کس منزل پر پہنچ کر اس کا اختتام ہوا اس بات کا قطعی اندازہ نہیں ہو پاتا۔ حسن عسکری کے حوالے سے انھوں نے اس بات کی وضاحت پیش کی کہ تخلیقی تجربے کی سالمیت اور وحدت ہماری مشرقی روایت سے خاص تعلق رکھتی ہے۔ انھوں نے کہا کہ حقیقت صرف ایک ہے اور باقی چیزیں اس کے ظہور کی قسمیں ہیں۔ حقیقت کی بدترین شکل بھی حقیقت کی کسی نہ کسی سطح سے منسلک ہوتی ہے۔ ہر تخلیقی تجربے کی اپنی عمر ہوتی ہے اور تنقید کا کوئی تصوّر خود مکتفی نہیں ہوتا۔ اسے حقیقت کی تلاش میں اپنے مخصوص خول سے باہر آنا ہی پڑتا ہے۔ مثالوں کے ذریعے انھوں نے اس حقیقت کی نشان دہی کی کہ ایک متن کی تعبیر کسی دوسرے متن کی تعبیر سے بالکل مختلف ہوتی ہے۔ انھوں نے اس بات پر سخت افسوس ظاہر کیا کہ تنقیدی اصولوں کی ترقی نے تخلیقی ادب کو پسِ پشت ڈال دیا ہے۔ ہر زمانہ

اپنے اختیار اور تجزیے کے مطابق ادب کی تفہیم کا بیڑا اُٹھاتا ہے لیکن موجودہ عہد نے اختصاص کے ہاتھوں بہت نقصان اُٹھایا ہے۔ انھوں نے زور دے کر کہا کہ ادبی متن تجربہ گاہ میں بے حس پڑی ہوئی سلائیڈ نہیں اور تخلیقی متن کی قرأت کے دوران ہمیں اس پہلو کو بہ طور خاص ذہن نشیں رکھنا چاہیے۔

پروفیسر اسلوب احمد انصاری (علی گڑھ) نے اس اجلاس میں مہمانِ خصوصی کی حیثیت سے شرکت کی، اور اظہارِ خیال کے دوران اس بات کو واضح کیا کہ کوئی بھی تخلیقی کارنامہ، تخلیقی معیار کے مطابق کتنا ہی کارآمد کیوں نہ دکھائی دے، ہمیں اس نکتے کو بہ طور خاص ذہن میں رکھنا چاہیے کہ اس تخلیق میں کسی مابعد الطبیعات افکار سے سروکار ہے یا نہیں۔ ادبی کارنامے کی بڑائی اس میں ہے کہ مفاہیم کی کتنی سطحیں اس میں پوشیدہ ہیں، کیوں کہ ہر قاری اپنے ذہن کے مطابق مخصوص متن سے مخصوص معنی مراد لیتا ہے۔ وہی متن اہمیت کا حامل قرار پاتا ہے جو بدلتے ہوئے عہد کے باوجود اپنی معنویت برقرار رکھے۔

افتتاحی اجلاس کے صدر نواب رحمت اللہ خاں شیروانی (علی گڑھ) نے صدارتی کلمات کے دوران اس بات پر زور دیا کہ متن کی بہتر تفہیم کے لیے اس نوع کے سیمینار وقفے وقفے سے منعقد کیے جانے چاہئیں۔ آخر میں صدر شعبۂ اُردو پروفیسر قاضی افضال حسین نے شکریے کی رسم ادا کی اور بتایا کہ اس سیمینار کے آئندہ اجلاس میں جو مقالات پیش کیے جائیں گے، وہ طلبا کے لیے خاص اہمیت کے حامل ہوں گے۔

افتتاحی اجلاس کے بعد اس سیمینار کا دوسرا اجلاس دوپہر تین بجے آرٹس فیکلٹی لاونج میں منعقد ہوا، جس کی صدارت پروفیسر شارب ردولوی نے فرمائی اور نظامت کے فرائض شعبۂ اُردو کے استاد ڈاکٹر صغیر افراہیم نے انجام دیے۔ اس اجلاس میں پروفیسر قاضی عبدالستار اور پروفیسر انیس اشفاق نے مہمانِ خصوصی کی حیثیت سے شرکت کی۔

دوسرے اجلاس کا پہلا مقالہ ڈاکٹر عاصم رضوی (بریلی) نے ''اکبر کی نظم 'برقِ کلیسا' کا تجزیہ'' کے عنوان سے پیش کیا۔ اپنے مقالے میں انھوں نے بڑی خوب صورتی سے ہجو کے تناظر میں مشرقی اقدار کی ترجمانی کی اور طنزیہ اسلوب کی دھاردار کیفیت کو اُجاگر کرتے ہوئے اکبر کی مذکورہ نظم کو پرکھنے کی کوشش کی۔ نظم ''برقِ کلیسا'' کی انفرادیت واضح کرتے ہوئے انھوں نے کہا کہ ڈرامائی اسلوب اور کرداروں کی علامتی صورت اس نظم کو جاودانی بخشتی ہے۔ اکبر نے فرنگی خاتون کے کردار کو بڑی فن کاری کے ساتھ اس نظم میں اُبھارنے کی کوشش کی ہے، جہاں فرنگی حسن ایک طرف باعثِ تقویت ہے تو دوسری طرف مشرقی اقدار کی متعدد جہتیں بھی روشن ہوتی ہیں۔ مقالہ نگار نے اس بات پر زور دیا کہ طنزیہ تکنیک میں لکھی گئی اس پُر اثر نظم میں دو مکتبۂ فکر کے اختلافات اور طبقوں کا فکری تصادم بھی اپنی اہمیت کا اعتراف کراتا ہے۔

دوسرا مقالہ معروف افسانہ نگار جناب انیس رفیع (کولکاتہ) نے پیش کیا۔ اپنے مقالے میں انھوں نے سعادت حسن منٹو کے مشہور افسانہ ''نیا قانون'' کی ترقی پسند قرأت پیش کی۔ انھوں نے مختلف مثالوں کے ذریعے اس بات کو واضح کیا کہ منٹو بلا کا ذہین لیکن شرارتی افسانہ نگار تھا جس نے ٹیڑھی میڑھی ڈگر کا انتخاب کرنے کے باوجود اُردو فکشن میں اپنی اہمیت تسلیم کرالی۔ افسانوں کی زمین اسے لاشعور سے فراہم ہوجایا کرتی تھی۔ اپنی ترقی پسندی میں وہ بے مثل تھا۔ مقالہ نگار نے اس نکتے پر خصوصی توجہ مبذول کرائی کہ منٹو نے اپنی تحریروں میں ایسے کرداروں کا انتخاب کیا جن کا تعلق اشرافیہ یا نیم اشرافیہ سے نہیں ہے بلکہ وہ آوارگان طبقہ کی نمائندگی کرتے ہیں۔ افسانہ ''نیا قانون'' کا مرکزی کردار منگو کوچوان بھی مظلوم طبقے کی ترجمانی کرتا ہے۔ اس کردار کے ذریعے منٹو نے اپنی سیاسی بصیرت بڑی فن کاری کے ساتھ واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ انیس رفیع نے مختلف مثالوں کے ذریعے اس بات کو ثابت کیا کہ ''نیا قانون'' ایک استعاراتی افسانہ ہے جس کے ذریعے ایک مخصوص عہد کی سیاسی،

سماجی، معاشی اور تہذیبی صورتِ حال کی عمدہ ترجمانی ہوتی ہے۔ منٹو نے افسانے میں منگو کوچوان اور اس کے تانگے میں سواریوں کے انتخاب بھی ہنرمندی کے ساتھ کیا ہے تاکہ سماج کے تمام طبقوں کی نمائندگی ہوسکے۔ اس مختصر افسانے میں اشتراک کا فن عروج پر دکھائی دیتا ہے۔ منٹو نے اس افسانے میں خود کو منگو کوچوان کے کردار میں ڈھالا اور مظلوم طبقے کی حمایت میں آواز بلند کی۔ اس افسانے میں افسانہ نگار نے یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ انحراف کی آزادی وہاں تک جائز ہے جہاں اجتماعی زندگی کی ذمہ داری شروع ہوتی ہے۔ سامراجی تسلط کے زیرِ اثر ناقابلِ بیان درد کی جھلک بھی افسانے میں اُجاگر ہوتی ہے۔ افسانہ ''نیا قانون'' میں منشور پرستی کو قطعی راہ نہیں دی گئی ہے جو اس کا سب سے نمایاں وصف ہے۔ نئے قانون کے نفاذ کی تاریخ پہلی اپریل ہے، جو بہ ذاتِ خود مختلف پہلوؤں پر ہمیں سوچنے کی تحریک دیتی ہے۔

اس مقالے کے حوالے سے پروفیسر قاضی افضال حسین نے اپنے تاثرات کا اظہار کرتے ہوئے بتایا کہ ایک ہی واقعے کے تئیں مختلف لوگوں کا ردِّ عمل کیا ہوسکتا ہے، اس پہلو کو افسانے میں اُجاگر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ انھوں نے کہا کہ اقداری حوالے کی شناخت ''نیا قانون'' کو کم تر یا بہتر بناتی ہے۔

تیسرا مقالہ بزرگ افسانہ نگار اور اہم ادبی رسالہ ''کتاب'' کے مدیر عابد سہیل (لکھنؤ) نے پیش کیا۔ انھوں نے کرشن چندر کے افسانہ ''کنڈا گام'' کی روشنی میں افسانے کی ترقّی پسند قرأت پیش کی۔ اپنے مقالے کے پہلے حصّے میں انھوں نے قرأت کی اصطلاح اور ترقی پسند افسانے کی قرأت سے متعلق بنیادی پہلوؤں کو اُجاگر کیا اور دوسرے حصّے میں افسانہ ''کنڈا گام'' کا جائزہ ترقّی پسند نقطۂ نظر سے لیا۔ مقالہ نگار نے اس بات کو واضح کیا کہ روایتی تنقید میں توضیحی قرأت شامل نہیں ہوا کرتی تھی، جب کہ نئی تنقید میں اس زاویے کو ایک خاص اہمیت حاصل ہے۔ انھوں نے کسی بھی متن کے تجزیے کے لیے مصنّف، قاری اور قرأت کو اہم ''تثلیث'' سے تعبیر کیا۔ انھوں نے بتایا کہ ہر بڑا

مصنف اپنے لحاظ سے زبان کے تخلیقی استعمال میں دلچسپی لیتا ہے لیکن اجتہادی پہلو کی بنا پر اپنا اختصاص قائم کر لیتا ہے۔ اس ضمن میں انھوں نے کرشن چندر کے ساتھ منٹو کے مختلف افسانوں کا حوالہ دیتے ہوئے بتایا کہ دونوں نے فسادات سے متعلق افسانے لکھے، لیکن دونوں کے افسانوں کی قرأت مختلف ہے۔ انھوں نے بتایا کہ کرشن چندر نے افسانہ ''کنڈ اگام'' ۱۹۶۶ء میں لکھا تھا جس میں اس بات کو فن کاری کے ساتھ پیش کیا گیا ہے کہ وقت اور حالات کے پیشِ نظر شخصیت کی تعمیر و تشکیل کس نہج پر ممکن ہو پاتی ہے۔ اس افسانے میں کرشن چندر نے اس رویئے کو بھی نشان زد کیا ہے کہ کس طرح مذہب چھوٹے بڑے مفادات کی تکمیل کے لیے استعمال میں لایا جاتا ہے۔ مقالہ نگار نے اس بات پر خصوصی توجہ مرکوز کی کہ کوئی بھی شخص اپنے اندر دو شخصیتیں نہیں رکھ سکتا۔ وقت اور حالات، ایک شخصیت کو قوی اور دوسرے کو کمزور بنا دیتے ہیں۔ افسانہ ''کنڈ اگام'' میں لکّو بابا کی زندگی ڈھونگ کی سیاست کا استعارہ ہے۔ سیاسی مفادات کے پیشِ نظر میسور کے کنڈ اگام کو مہاراشٹر میں شامل کرنے کی تحریک زور پکڑتی ہے اور بالآخر لکّو بابا کی زندگی کو اس مقصد کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ عابد سہیل نے افسانہ ''کنڈ اگام'' کی مختلف خوبیوں کی نشان دہی کے ساتھ ہی افسانہ نگار کی بعض فنی خامیوں کی جانب بھی بامعنی اشارے کیے۔

چوتھا مقالہ معتبر افسانہ نگار اقبال مجید (بھوپال) نے پیش کیا۔ انھوں نے غضنفر کے ناول ''وِش منتھن'' کے حوالے سے جدید ترقّی پسند قرأت کو اپنا موضوع بنایا اور خوبیوں کے ساتھ ناول کی خامیوں کو بھی اُجاگر کرنے کی کوشش کی۔ مقالے کی ابتدا میں انھوں نے ترقّی پسند ناول کی ضرورتوں پر توجہ مرکوز کی اور ترقّی پسند تنقید کے مختلف پہلوؤں کو اُجاگر کیا۔ انھوں نے شعوری طور پر ترقّی پسندی کے ساتھ ''جدید'' لفظ کا استعمال کیا اور بتایا کہ جدید ترقّی پسندی آج بھی ہم عصر ادب میں نمایاں وصف کے طور پر دیکھنے کو مل رہی ہے۔ نئی ترقّی پسندی کا اہم فریضہ اپنی پوری زندگی کو بامعنی بنانا ہے۔ ''وِش منتھن'' کے حوالے سے انھوں نے کہا کہ اس کا مصنف اپنے سماج میں فرقہ

وارانہ ہم آہنگی کا طالب ہے۔ وہ کہانی کو ایسی جگہ ختم کرتا ہے جس سے متوازن زندگی کی طرف ہمارے ذہن کی رہنمائی ہوتی ہے، اس کے باوجود ''وش منتھن'' کا مطالعہ یہ واضح کرتا ہے کہ مصنف نے کرداروں کی پرورش اپنے خون سے نہیں کی۔ جب ناول میں پھیلی ہوئی کشاکش ذہن پر چھا جائے تبھی ناول ہمیں متاثر کرتا ہے۔ لیکن اس کسوٹی پر ہم پرکھنے کی کوشش کریں تو غضنفر کی تحریر ہمیں مایوس کرتی ہے۔ ''وش منتھن'' میں بہت سے سوالات قائم کیے گئے ہیں لیکن ان کا حل پیش کرنے کی جانب کوئی توجہ نہیں دی گئی ہے۔ ایک ذی شعور مصنف سے تشفّی بخش جوابات کی توقع تو کی ہی جاسکتی ہے۔ غضنفر نے ظاہری سطح پر تمام چیزوں کو دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ نقلی نفرت سیاست کی دین ہے یا زندگی کی حقیقت، اس بات سے کسی بھی طرح آگاہی نہیں ہوتی۔ غضنفر نے اپنے اس ناول میں ہندو اساطیر کا جگہ جگہ استعمال کیا ہے لیکن اس استعمال کو وہ تخلیقی ہنرمندی میں تبدیل نہیں کر سکے ہیں۔ اقبال مجید نے اس بات پر زور دیا کہ نئی ترقّی پسندی کو اس بات سے بحث نہیں کہ کوئی ادیب پارٹی کے لیے ادب تخلیق کرنے میں کامیاب ہوا ہے یا نہیں۔ نئی ترقّی پسندی کی پہلی اور بنیادی شرط یہ ہے کہ تخلیق کار معاشرے کے لیے کس نوع کا ادب پارہ تخلیق کر رہا ہے۔

دوسرے اجلاس کا پانچواں اور آخری مقالہ صدر شعبۂ اُردو پروفیسر قاضی افضال حسین نے ''تحریر اور تنقید'' کے عنوان سے پیش کیا۔ اپنے مقالے میں انھوں نے مشہور فلسفی داریدا کے خیالات اور نظریات کی تعبیر و تشریح پیش کرنے کی کوشش کی۔ سب سے پہلے انھوں نے تحریر کے روایتی اور جدید تصوّر کا فرق واضح کرتے ہوئے بتایا کہ تحریر کا روایتی تصوّر یہ تھا کہ کہنے والا وہی کہہ رہا ہے جو وہ کہنا چاہتا ہے اور سُننے والا وہی سنتا ہے جو وہ سُننا چاہتا ہے، لیکن تحریر کا جدید تصوّر اس نوع کی تحلیل سے سراسر انکار کرتا ہے۔ انھوں نے بتایا کہ تحریر ایک نوع کا نظام ہے جو اپنی معنی خیزی کے لیے چند چیزوں کا محتاج ہے۔ کوئی نظام افتراق پر قائم ہو تو اس کا کوئی ماخذ نہیں ہوتا ہے۔

اسی بنا پر ادب کی کوئی ایسی تعریف آج تک متعیّن نہیں ہو سکی جو ہر عہد میں قابلِ قبول ہو۔ انھوں نے کہا کہ ادب کے ہر نقطۂ نظر کی تعریف ہر عہد میں متعیّن ہوتی ہے۔ داریدا کے افکار و نظریات کا حوالہ دیتے ہوئے انھوں نے بتایا کہ زبان، فکر اور متن کی ترتیب کو قرأت میں ہمیشہ ہی اہمیت دی جانی چاہیے، اور اگر اس تثلیث کو پیشِ نگاہ نہ رکھا گیا تو پورا لسانی مفہوم ہی سرے سے تبدیل ہو جاتا ہے۔ پروفیسر افضال نے مختلف مثالوں کی روشنی میں اس بات پر زور دیا کہ استعاراتی اظہار کی جدلیات، ادب کی پہلی شرط ہے۔ متن میں کئی ایسے مفہوم ہوتے ہیں، جن سے خود مصنّف کی بھی آگاہی نہیں ہوتی۔ روسو کے ''اعترافات'' کا حوالہ دیتے ہوئے انھوں نے بتایا کہ متن کے باہر جو کردار ہوتا ہے، وہی متن سے نمودار نہیں ہوتا۔ مقالہ نگار نے تحریر کی بنیادی شناخت میں متن کی معنی خیزی اور افسانویت کا ذکر کیا اور پال دی مان کے نظریے کی روشنی میں ان پہلوؤں کی خصوصیات واضح کیں۔ مختلف مغربی مفکّرین کے نظریات کے ساتھ ہی انھوں نے میراجی کی جاتری، منٹو کے پھندنے، ظفر اقبال کی گل آفتاب، اور صفیہ سلیمان اریب کی ریت، سمندر اور سیڑھیاں وغیرہ متن کا حوالہ بھی دیا۔ اپنے مقالے کے دوسرے حصّے میں انھوں نے شمس الرحمٰن فاروقی کی ایک نظم کا تفصیلی تجزیہ پیش کیا جس میں حال یا ماضی کے بجائے مستقبل کے امکانات کا اشارہ پوشیدہ ہے۔ فاروقی کی نظم میں انھوں نے فطرت اور تہذیب کا اتصال ثابت کرنے کی کوشش کی اور بتایا کہ اس نظم میں عدم اور وجود کے درمیان ہونے یا نہ ہونے کی صورت شدت اختیار کر لیتی ہے۔ نظم کے کسی مفہوم کو کسی ایک نظامِ فکر سے تشکیل دینا یا نہ سمجھنا ممکن معلوم نہیں ہوتا۔ یہ ابہام نہیں اپولیا ہے۔ انھوں نے بتایا کہ یہ نظم موت سے متعلق نہیں بلکہ زندگی کی شدید خواہش سے جلا پاتی ہے۔

پروفیسر قاضی افضال حسین کے پُر مغز مقالے سے متعلق جناب سکندر احمد، پروفیسر جعفر رضا زیدی، پروفیسر سیّد محمد ہاشم اور پروفیسر عقیل احمد صدیقی نے سوالات

قائم کیے اور اپنے تاثرات کا اظہار کیا۔ مجلس صدارت میں سب سے پہلے پروفیسر انیس اشفاق نے دوسرے اجلاس میں پڑھے گئے تمام مقالات سے متعلق مختصر طور پر اظہارِ خیال کیا اور بتایا کہ ہم متن میں جس قدر انہماک کا مظاہرہ کریں گے، اس متن کو بہتر طور پر سمجھنے کی کوشش کر سکتے ہیں۔ قاضی عبدالستار نے اپنے مخصوص انداز میں کہا کہ ترقی پسند قرأت کے حوالے سے جو مقالات یہاں پیش کیے گئے، اگر وہ ترقی پسندوں کے جلسے میں پیش کیے گئے ہوتے تو ان کو زیادہ سراہا جاتا۔ اجلاس کے آخر میں پروفیسر شارب رودولوی نے تمام مقالہ نگار حضرات کو مبارک باد پیش کی اور کہا کہ پیش کیے گئے تجزیوں سے اختلاف کی گنجائش نکل سکتی ہے، لیکن انھیں کسی بھی طرح نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

دو روزہ قومی سیمینار کا تیسرا اجلاس ۲۶ رنومبر ۲۰۰۶ء کو گیارہ بجے دن میں شروع ہوا جس کی صدارت اقبال مجید نے فرمائی۔ مہمانِ خصوصی کی حیثیت سے پروفیسر احمد لاری نے شرکت کی۔ اس اجلاس کی نظامت شعبۂ اُردو کے استاد پروفیسر قاضی جمال حسین نے کی جس میں کل پانچ مقالے پیش کیے گئے۔ پہلا مقالہ شعبۂ اُردو کے استاد راشد انور راشد نے پیش کیا۔ انھوں نے محمد دین تاثیر کی نظم ''لندن کی ایک شام'' کو اپنی گفتگو کا موضوع بنایا اور مختلف مثالوں کے ذریعے یہ بتایا کہ یہاں شاعر نے ''جنس'' کے موضوع کو نہایت شائستہ انداز میں برتنے کی کوشش کی ہے۔ انھوں نے نظم کے تین حصّوں میں ماضی، حال اور مستقبل کے محسوسات کو اُجاگر کرتے ہوئے اس بات کا اظہار کیا کہ وقت، نظم میں ایک کلیدی کردار ادا کرتا ہے۔ شاعر نے کاروانِ حیات کے تناظر میں تصوّرِ عشق کا جائزہ لینے کی کوشش کی ہے۔ مقالہ نگار نے واضح کیا کہ شاعر نے اس نظم میں رمزیت و علامت کے سہارے تکرارِ خیال اور تکرار بیان کو فنی خوبیوں کے طور پر استعمال کیا ہے۔ انھوں نے بتایا کہ تاثیر کی اس پُر اثر نظم کی کامیابی اس بات میں مضمر ہے کہ انھوں نے ترقی پسند نظریے کی وکالت میں فن کی نزاکتوں پر آنچ نہیں آنے دی اور اشاریت و ایمائیت کے سہارے اپنے محسوسات میں

قاری کو شریک کرنے کی کوشش کی ہے۔ راشد انور راشد کے اس مقالے پر شمیم حنفی، قاضی جمال حسین اور سراج اجملی نے سوالات قائم کیے۔

دوسرے مقالہ نگار سکندر احمد (پٹنہ) نے فاروقی کے افسانہ ''لاہور کا ایک واقعہ'' کا رتیوریکائی تجزیہ پیش کیا۔ انہوں نے کہا کہ اساطیری کہانیاں تعبیر و تشریح سے ماورا ہوتی ہیں، اور مذکورہ افسانے میں ان نکات پر گفتگو کی گئی ہے۔ ''لاہور کا ایک واقعہ'' روایتی افسانہ ہرگز نہیں، کیوں کہ اس میں افسانہ در افسانہ ہے۔ انھوں نے اس افسانے کی بہتر تفہیم کے لیے امپلائڈ آتھر یعنی مصنف بالکنایہ کے تصور کو واضح کیا جو کہ افسانے میں ایک کلیدی کردار ادا کرتا ہے۔ مصنف بالکنایہ کے ساتھ اس افسانے میں امپلائڈ کریٹک یعنی ناقد بالکنایہ کے تصور کو بھی ذہن میں رکھنا چاہیے۔ راوی یہ کبھی نہیں کہتا کہ افسانے میں بیان کی گئیں ساری باتیں خواب سے متعلق ہیں، البتہ فاروقی نے دیباچہ کے آغاز میں اس کا ذکر کیا ہے۔ اس افسانے کے متن میں ناقد بالکنایہ بہ آواز بلند شریک ہے۔ راوی اور ناقد کے بیانات افسانے میں جگہ جگہ نمایاں ہو رہے ہیں۔ مقالہ نگار نے اس بات پر زور دیا ہے کہ یہ بات غیر اہم ہے کہ فاروقی نے کوئی خواب دیکھا ہے یا نہیں، یا افسانے میں ظہور پذیر واقعات، اصل زندگی میں رونما ہوئے ہیں یا نہیں۔ اصل بات یہ ہے کہ مصنف نے فریب نظر یا واہمے کو فن میں تبدیل کرنے میں کامیابی حاصل کی ہے یا نہیں۔ انھوں نے بتایا کہ اس افسانے میں اصل مصنف، مصنف بالکنایہ کی مدد سے افسانے کی فصیل کو توڑ کر آگے بڑھ جاتا ہے۔ افسانوی حقانیت، اس افسانے کا ایک اہم نکتہ ہے۔ انھوں نے وین سی بوتھ کے حوالے سے افسانہ اور تاریخیت کے نمایاں پہلوؤں کر ذکر کرتے ہوئے فاروقی کے اس افسانے کے نمایاں خد و خال بیان کیے۔ مقالہ نگار نے واضح کیا کہ انحراف کی داخلی منطق متن میں موجود ہے۔ اصل معاملہ اور فروعی معاملات کی پیش کش میں بھی فاروقی نے خاص توجہ صرف کی ہے۔ سکندر احمد کے اس مقالے سے متعلق

قاضی جمال حسین، شافع قدوائی، انیس اشفاق اور انیس رفیع نے اپنے تاثرات کا اظہار کیا۔

شعبۂ اُردو کے استاد پروفیسر عقیل احمد صدیقی نے میراؔجی کی مشہور نظم ''کلرک کا نغمۂ محبت'' کا تجزیہ پیش کیا۔ انھوں نے بتایا کہ میراؔجی جس طرح کی نظموں کے لیے جانے جاتے ہیں، مذکورہ نظم اس سے بالکل مختلف نظم ہے۔ عام طور پر میراؔجی کی نظموں میں ابہام پسندی، ذہن کی پیچیدگی، فلسفیانہ خیال آرائی اور ہندو دیومالائی اثرات کی فن کارانہ آمیزش اپنی اہمیت کا احساس کراتی ہے، لیکن نظم ''کلرک کا نغمۂ محبت'' موضوع اور پیش کش کے لحاظ سے ڈرامائی مونولاگ کی بہترین مثال ہے۔ یہ ایک حکائی نظم ہے، جس میں کہانی کا راوی کلرک خود اپنی زندگی کا محاسبہ کر رہا ہے۔ اس نظم میں نہ تو استعارے کی فن کارانہ پیش کش پر ہماری توجہ مرکوز ہوتی ہے، نہ ہی شعریت اور غنائیت کا جادو، ہمیں جہانِ دیگر کی سیر کے لیے آمادہ کرتا ہے۔ اس کے باوجود کسی بھی نقاد نے اس نظم کو رد نہیں کیا، جو اس بات کا ثبوت ہے کہ یہ نظم راست بیانیہ کے باوجود قاری کے حواس کو متاثر کرنے میں کامیاب ہے۔ مقالہ نگار نے اس نظم کا موازنہ ن.م. راشدؔ کی نظم ''حسن کوزہ گر'' اور اختر الایمان کی نظم ''بازآمد'' سے کیا اور بتایا کہ میراؔجی کی مذکورہ نظم ان معنوں میں منفرد ہے کہ متکلّم نے روزمرّہ کی زندگی سے کچھ واقعات اخذ کیے ہیں اور اپنے لاشعور میں داخل ہو کر اپنے محسوسات کو ظاہر کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس نظم میں متکلّم کے اظہارِ ذات کا مقصد، مخاطب سے ہمدردی نہیں بلکہ خود اپنی تلاشِ ذات ہے کہ وہ کہاں ہے اور اس کا وجود حالات کی سنگینی کا شکار کیوں ہے۔ مقالہ نگار نے بتایا کہ یہ نظم مونولاگ کے ساتھ ہی سولولا کی کی بہترین مثال بھی ہے جس میں نظم کا راوی تعقل پسندی کے نمونے کے بجائے فطری انسان کا نمائندہ ہے۔ متکلّم تنہا ہے اور دوسروں کی کامیابی سے اپنی محرومی کا موازنہ کرتا ہے۔ اس نظم کے عنوان میں شاعر کا ہجو ملیح پوشیدہ ہے۔

چوتھے مقالہ نگار پروفیسر انیس اشفاق (لکھنؤ) نے میرؔ کی ایک غزل کی ''جدید قرأت'' پیش کی۔ انھوں نے بتایا کہ متن کے بطن تک رسائی کے لیے کسی دبستان کا ہونا کوئی معنی نہیں رکھتا۔ گیارہ شعروں پر مشتمل میرؔ کی غزل کا تجزیہ انھوں نے نظم کے مخصوص تجزیے کے انداز میں پیش کیا۔ انھوں نے نظم کی طرح میرؔ کی مذکورہ غزل کے مجموعی اشعار کو تین حصّوں میں تقسیم کیا اور الگ الگ حصّوں کا تجزیہ نہایت عرق ریزی کے ساتھ پیش کیا۔ انھوں نے کہا کہ غزل کے ابتدائی چار شعروں میں عبرت کا احساس مشترکہ طور پر ظاہر ہوتا ہے۔ دنیا کی ناپائیداری ان شعروں میں نمایاں ہے۔ زندگی اور کائنات کے حوالے سے استفہامیہ لہجہ اگلے چار شعروں میں موجود ہے جن کے ذریعے میرؔ نے بصری پیکر کے عمدہ نمونے پیش کیے ہیں۔ ان اشعار میں صوری اور معنوی انسلاکات بھی بہ طور خاص توجہ طلب ہیں۔ غزل کے بقیہ اشعار فنا کے المیے کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ ان اشعار میں میر نے فنا اور زوال کے استعاروں کو فن کاری کے ساتھ برتنے کی کوشش کی ہے۔ مقالہ نگار نے ہر شعر کے متن کو سامنے رکھ کر ممکنہ مفاہیم کو سمیٹنے کی کوشش کی ہے۔ انیس اشفاق کے اس مقالے پر قاضی جمال حسین نے اپنے تاثرات کا اظہار کیا۔

اس اجلاس کا پانچواں اور آخری مقالہ پروفیسر شارب ردولوی (لکھنؤ) نے ''متن کی ترقّی پسند قرأت۔ اصول و معیار'' کے عنوان سے پیش کیا۔ انھوں نے کہا کہ ترقّی پسند تحریک زبان و بیان اور فکری تبدیلی کے لیے سنگِ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ اپنی ابتدا سے لے کر اب تک اس تحریک نے ادب پر اپنے مثبت اثرات مرتّب کیے ہیں۔ سب سے پہلے اختر حسین رائے پوری نے ''ادب اور زندگی'' کے بنیادی رشتوں کی وضاحت کی، اور پھر اس کے بعد ادب، زبان، زندگی اور تہذیب پر از سر نو گفتگو کی راہ ہموار ہوتی چلی گئی۔ مقالہ نگار نے متن کی ترقّی پسند قرأت کی انفرادیت اور اہمیت واضح کرتے ہوئے مختلف سوالات قائم کیے اور بتایا کہ جب تک بنیادی

پہلوؤں کو ہم ذہن میں نہیں رکھیں گے، اس وقت تک ہم متن کی ترقی پسند قرأت میں کامیاب نہیں ہوسکتے۔ انھوں نے کہا کہ ترقی پسند قرأت کے لیے یہ سوال سب سے زیادہ اہمیت کا حامل ہے کہ کسی بھی متن کا مطالعہ ہم کیوں کرتے ہیں؟ کیا ہم صرف تفریح کی غرض سے متن کا مطالعہ کررہے ہیں، یا پھر اس کا مقصد محض وقت گزارنا ہے۔ جب ہم اس سوال کا جواب تلاش کریں گے تو لازمی طور پر ہمیں مطالعے کی مقصدیت سے آگاہی ہوگی اور اس روشنی میں ہم متن سے مخصوص معنی برآمد کرنے میں حق بہ جانب ہوں گے۔ اس بنیادی سوال سے گزرنے کے بعد ادبی رموز سے واقفیت کا میلان سامنے آتا ہے جسے ترقی پسند قرأت میں خاص اہمیت حاصل ہے۔ انھوں نے بتایا کہ متن کی ترقی پسند قرأت میں تاریخ، عصری حالات، زبان پر زور، مضمون آفرینی اور خیال آفرینی وغیرہ پہلوؤں پر توجہ دی جاتی ہے۔ ادب کا مقصد سماجی تبدیلی اور زندگی کو زیادہ خوب صورت بنانا ہے۔ ترقی پسند قرأت نے زبان کے تصوّر کو تبدیل کرنے میں اہم کردار ادا کیا۔ متن کے تجزیے میں سماجی حقیقت کا ادراک خاص اہمیت رکھتا ہے، اور ترقی پسند قرأت نے اس پہلو کو نظر انداز کرنے کی بھول نہیں کی۔ مقالہ نگار نے نظیر اکبرآبادی کی شاعری کا حوالہ دیتے ہوئے احتشام حسین کی تنقیدی بصیرت کا ذکر کیا جن کی بدولت نظیر کی شاعری ایک نئے تناظر میں جلوہ گر ہوتی ہے۔ انھوں نے پریم چند کے افسانہ ''کفن'' کا بھی ذکر کیا جس کی ترقی پسند قرأت سے آگہی کے نئے منظر نامے روشن ہونے لگتے ہیں۔ انھوں نے سجاد ظہیر کی تنقیدی کاوشوں کو بھی خاطر خواہ سراہا۔ مقالہ نگار نے اس بات پر زور دیا کہ ایک فن پارہ اپنے عہد کا ثقافتی منظر نامہ پیش کرتا ہے اور اس کی عظمت کا راز وقت کے ساتھ اس کے تبدیل ہونے والے رویّے میں پوشیدہ ہوتا ہے۔ ترقی پسند قرأت میں بھی یہ تبدیلی بہ طور خاص محسوس کی جاسکتی ہے۔ آج کی ترقی پسندی، ماقبل کی ترقی پسندی سے قدرے مختلف ہے۔

سیمینار کا چوتھا اور آخری اجلاس دو پہر تین بجے منعقد ہوا، جس میں کل چار مقالات پیش کیے گئے۔ اس اجلاس کی صدارت عابد سہیل نے فرمائی، جبکہ نظامت کے فرائض شعبۂ اُردو کے استاد ڈاکٹر ظفر احمد صدیقی نے انجام دیے۔ اس اجلاس کا پہلا مقالہ ڈاکٹر شافع قدوائی (علی گڑھ) نے پیش کیا۔ اس مقالے میں انھوں نے نیّر مسعود کی کہانی ''سلطان مظفر کا واقعہ نویس'' کی مابعد جدید قرأت کو گفتگو کا موضوع بنایا۔ انھوں نے بتایا کہ اس افسانے میں کہانی کی دو سطحیں اُبھرتی ہیں اور کہانی کے بہتر تجزیے کے لیے ان دونوں پہلوؤں کو پیشِ نگاہ رکھنا ضروری ہے۔ سلطان مظفر کی ظاہری اور باطنی زندگی ہماری فہم کو آزمائشوں میں مبتلا رکھتی ہے۔ مقالہ نگار نے اس بات پر بہ طور خاص زور دیا ہے کہ اصل مقبرہ کس کا ہے۔ کیا افسانے میں بیان کیا جانے والا مقبرہ سلطان مظفر کا ہے جس کی تفصیل واقعہ نویس بیان کر رہا ہے، یا پھر وہ کسی اور کا مقبرہ ہے۔ مقالہ نگار کے مطابق وہ مقبرہ ایک خانہ بدوش قبائلی عورت کا مقبرہ ہے جسے سلطان مظفر نے قبائلوں سے جنگ کے بعد اپنے تصرف میں لے لیا تھا۔ اس افسانے میں سلطان کی صحرائی مہم کا ذکر نہیں ہے، لیکن راوی نے اشاروں میں یہ بات قاری کے ذہن نشیں کرانے کی کوشش کی ہے کہ سلطان نے عورت کے لیے قبائیلوں سے جنگ کی۔ انھوں نے بتایا کہ نیّر مسعود نے اس افسانے کے ذریعے تاریخ نویسی کے عمل میں اجتہادی کارنامہ انجام دیا ہے۔ تاریخ کے وحدانی تصور کو اس افسانے میں پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس افسانے میں ہر چند کہ کرداروں کی بھرمار ہے، لیکن ان کی پیشکش کے دوران مصنف نے غضب کی ہنرمندی کا مظاہرہ کیا ہے۔ افسانے میں کسی بھی کردار کا تفصیلی تعارف پیش نہیں کیا گیا ہے۔ واقعہ نویس کا سکوت ہی اس افسانے میں ترسیل کا موثر ذریعہ ہے۔ واقعہ نویسی کے فن میں تمام تر جزئیات کو سمیٹنے کی کوشش کی گئی ہے جو کہ نیّر مسعود کے فن کی بنیادی خوبی ہے۔ اس افسانے کے متعلق پروفیسر قاضی افضال حسین نے اپنے تاثرات کا اظہار کیا اور بتایا کہ

تاریخ واقعہ نہیں ہے، بلکہ واقعے کا بیان ہے۔ منطقی استدلال اس کہانی میں موجود نہیں اور یہ بات شافع قدوائی نے سمجھ لی ہے جس کے لیے وہ مبارک باد کے مستحق ہیں۔

پروفیسر مرزا خلیل احمد بیگ (علی گڑھ) نے ''متن کی اسلوبیاتی قرأت'' کے حوالے سے اقبال کی نظم ''ایک شام'' سے متعلق زبانی گفتگو کی اور بتایا کہ لسانیات اور اسلوبیات میں بہت گہرا رشتہ ہے۔ اسلوبیاتی نقطۂ نظر سے اقبال کی مذکورہ نظم کا تجزیہ کیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ اقبال نے لاشعوری طور پر صوتی آہنگ کے انفرادی حسن کو نظم میں پرویا ہے۔ لسانیات کے مختلف پہلوؤں پر گفتگو کے دوران انھوں نے ساختیات، پس ساختیات اور مابعد جدیدیت کے فکری رویّوں کا حوالہ بھی دیا۔

شعبۂ اُردو کے استاد پروفیسر خورشید احمد نے ''نئی تنقیدی قرأت'' کی روشنی میں عزیز احمد کے طویل افسانہ ''جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں'' کا بھرپور جائزہ پیش کیا۔ انھوں نے بتایا کہ عزیز احمد کا یہ شاہکار افسانہ جمیل جالبی کے رسالہ ''نیا دور'' میں شائع ہوا تھا۔ فیض کی نظم ''دو آوازیں'' سے مستعار ٹکڑے کو (جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں) عزیز احمد نے بہت سوچ سمجھ کر طویل افسانے کا عنوان بنایا ہے اور اس کی معنویت افسانے کی سنجیدہ قرأت کے بعد مزید اُجاگر ہوتی ہے۔ اپنے مضمون میں پروفیسر خورشید احمد نے تنقید میں کلوز ریڈنگ کی افادیت پر بہ طور خاص توجہ دی اور بتایا کہ طویل نظم، یا طویل افسانے کی چوں کہ کلوز ریڈنگ بہتر طریقے سے ممکن نہیں، اس لیے وہ بھی عزیز احمد کے شاہکار افسانے کے چند پہلوؤں کو ہی اُجاگر کرنے کی کوشش کریں گے۔ انھوں نے تاریخ اور فکشن کے بنیادی پہلوؤں پر مدلل گفتگو کی اور کہا کہ عزیز احمد نے بڑی فن کاری کے ساتھ اس افسانے میں تاریخ کو فکشن میں تبدیل کیا ہے۔ انھوں نے جہاں نیّر مسعود کی تنقیدی کاوشوں کو پسندیدگی کی نگاہ سے دیکھا وہیں وارث علوی کی یک رُخی تنقید کو بے بنیاد ثابت کرنے میں کوئی کسر نہیں چھوڑی۔ پروفیسر خورشید احمد نے تیمور پر لکھی گئی ہیرلڈ لیمب کی کتاب اور ''ملفوظات تیموری'' کا

جائزہ بھی بڑی باریک بینی کے ساتھ لیا اور ان بنیادی حوالوں سے عزیز احمد کی تحریر کا موازنہ بھی فن کاری کے ساتھ کیا۔ انھوں نے مختلف مثالوں کے ذریعے اس بات کو بجا طور پر رد کرنے کی کوشش کی کہ عزیز احمد تاریخ کو افسانے پر مسلط نہیں کر پاتے۔ انھوں نے تیمور کی رعب دار شخصیت کے ساتھ سلطان حسین، حاجی برلاز، قاضی زین الدین، اولجائی، ساری بوغا وغیرہ کے پُر اثر کرداروں پر بھی خاطر خواہ روشنی ڈالی جن کی شخصیتیں افسانے کے توسط سے قاری کے ذہن پر ہمیشہ کے لیے نقش ہو جاتی ہیں۔ مقالہ نگار نے عزیز احمد کی اس یادگار تحریر کے مخفی گوشوں کو خوب صورتی کے ساتھ اُجاگر کیا اور افسانے کی بہتر تفہیم میں خاصے کامیاب رہے۔

اختتامی اجلاس کا آخری مقالہ پروفیسر بیگ احساس (حیدرآباد) نے پیش کیا۔ انھوں نے ''نئی تاریخیت'' کے حوالے سے قرۃ العین حیدر کے ناول ''گردشِ رنگِ چمن'' کو اپنی گفتگو کا موضوع بنایا اور بتایا کہ یہ ناول فن کا ایسا مایا جال ہے جس میں قاری گم ہو جاتا ہے۔ یہ کہنا مشکل ہے کہ قرۃ العین حیدر نے نئی تاریخیت کو اس میں شعوری طور پر برتا ہے یا لاشعوری طور پر، کیوں کہ ناول کے ہر کردار میں کئی کئی تہیں اور سطحیں نظر آتی ہیں۔ اس ناول میں نو تاریخیت کے مختلف النوع مناظر قدم قدم پر اُجاگر ہوتے ہیں۔ قرۃ العین اپنے کرداروں کو وہاں لے جاتی ہیں جہاں مخصوص نوعیت کی تاریخ پہلے سے موجود ہے۔ ہر چند کہ اس ناول میں غدر کے بعد ہندوستان کی معاشرتی اور تہذیبی صورت حال کی ترجمانی کی گئی ہے، اس کے باوجود پوری گفتگو عالمی تناظر میں کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ انھوں نے کہا کہ قرۃ العین حیدر نے اس ناول میں تہذیب کی بالکل نئی تعبیر پیش کی ہے۔ جہاں ایک طرف انھوں نے تہذیب و ثقافت کے ارتقا اور عروج کی تصویر کشی کی ہے وہیں انھوں نے اس کے زوال کا نوحہ بھی قلم بند کیا ہے۔ حزن و ملال کی کیفیت، اوّل تا آخر، ناول کے ہر صفحے میں موجود ہے۔ پروفیسر بیگ احساس نے بتایا کہ صوفیائے کرام کے تہذیبی سلسلے کو بھی اس ناول

میں خوب صورتی کے ساتھ اُجاگر کیا گیا ہے۔ گویا کہ وقت اور عہد کے ساتھ تبدیل ہوتی ہوئی زندگی کے مختلف منظرنامے، قرۃ العین کے ضابطۂ تحریر میں آ کر تخلیقی ادب کے یادگار نمونے بن جاتے ہیں۔ انھوں نے کہا کہ قرۃ العین حیدر کے اسلوب کو اختیار کرنے کی بے پناہ کوشش کی گئیں، لیکن حقیقت یہ ہے کہ کوئی بھی ان کی نقل میں کامیاب نہ ہو سکا۔

سیمینار کے اختتامی اجلاس کے صدر عابد سہیل نے اپنے صدارتی کلمات کے دوران تمام مقالوں پر اپنی مختصر رائے پیش کی۔ اس اجلاس میں تین مقالے چوں کہ نثری فن پاروں سے متعلق پیش کیے گئے، لہٰذا انھوں نے اپنی پُر مغز گفتگو میں نثر کی انفرادی خوبیوں پر روشنی ڈالتے ہوئے بتایا کہ نثر کا ہر جملہ آنے والے جملے سے وابستہ ہو جاتا ہے جس کی بنا پر نثر میں ایک مخصوص قسم کا ربط شامل ہو جاتا ہے اور یہی خاصیت فن پارے کے مفہوم کو بہتر طریقے سے واضح کرتی ہے۔ انھوں نے تمام مقالہ نگاروں کو اس بات کی مبارک باد پیش کی کہ انھوں نے اپنے اپنے موضوع کے ساتھ انصاف کرنے کی ہر ممکن کوشش کی۔

صدر، شعبۂ اُردو پروفیسر قاضی افضال حسین نے اختتامی گفتگو کے دوران اس بات پر زور دیا کہ شعر و ادب کی سنجیدہ تفہیم کا معاملہ ابھی اتنا نہیں بگڑا ہے جتنا ہم سمجھتے تھے۔ انھوں نے کہا کہ اس سیمینار کی کامیابی اس بات میں مضمر ہے کہ نئی اور پُرانی نسل کے ساتھ ادب کی بالکل تازہ کار نسل نے بھی اپنی سطح پر فن پارے کے تجزیے میں نہ صرف دلچسپی دکھائی بلکہ اپنی فکر پر اصرار بھی کیا۔ ادب کی اہمیت اور افادیت واضح کرتے ہوئے انھوں نے بتایا کہ سائنس اور ٹیکنولوجی کے عہد میں محسوسات پر نمایاں تبدیلیوں کے باوجود، تخلیقی فن پارہ، روح کی غذا فراہم کرتا رہے گا۔

رپورٹ: راشد انور راشد

●

Censor
Qazi Afzal Husain

Editor
Saghir Afraheim

DEPARTMENT OF URDU
ALIGARH MUSLIM UNIVERSITY
ALIGARH - 202002